



ANNALES DU MUSÉE

ET DE

L'ECOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM

6.e Vol.



N. Chapron inv:

Eléonore Lingée Sc.

ANNALES DU MUSÉE

ET DE

L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

RECUEIL de Gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d'architecture qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux; les productions des Artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été cités avec éloges; les morceaux les plus estimés ou inédits de la galerie de Peinture; la suite complète de celle des Antiques; édifices anciens et modernes, etc. Rédigé par C. P. LANDON, Peintre, ancien pensionnaire de la République, à l'école des Beaux-Arts, à Rome; membre de l'Athénée des Arts; de la Société Philotechnique; de celle libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris; Associé-Correspondant de la Société d'émulation d'Alençon, de celle d'Anvers, etc.

TOME SIXIÈME.

A PARIS,

Chez C. P. LANDON, Peintre, quai Bonaparte, n.° 23, au coin de la rue du Bacq.

DE L'IMPRIMERIE DES ANNALES DU MUSÉE.

AN XII. — 1804.

A MONSIEUR REGNAULT,

Peintre, Membre de l'Institut national, Professeur à l'École spéciale de Peinture et Sculpture.

MONSIEUR,

Avant que vous m'eussiez admis au nombre de vos élèves, j'étais depuis longtemps honoré de votre amitié particulière. Je n'oublierai jamais la bienveillance avec laquelle vous avez dirigé mes études dans un art où vous avez acquis une juste célébrité.

Agréez, je vous prie, la dédicace de ce volume, trop faible témoignage de mon admiration pour vos talens, de ma reconnaissance et de mon inviolable attachement.

Votre affectionné élève et ami,

LANDON.

AVIS DE L'ÉDITEUR.

La nécessité de varier les sujets qui composent les livraisons successives de ce recueil, m'a empêché de publier, dans le cinquième volume (comme je me l'étais proposé), la collection complète de la *galerie de Rubens*. Le sixième volume en offrira la suite, avec un certain nombre des tableaux du *cloître des Chartreux*, par le Sueur; la *Vierge de Foligno*, par Raphaël; le *Brutus* et le *Serment des Horaces*, par David; le *Gladiateur mourant*, de Drouais; un nouveau tableau de Guérin, et plusieurs autres ouvrages modernes qui jouissent d'une réputation distinguée. Le volume précédent a été terminé quelque temps avant l'époque ordinaire; je ferai ensorte de presser également l'exécution de celui-ci, et de répondre à l'intention du plus grand nombre des Souscripteurs qui ont manifesté le desir de jouir le plus tôt possible de l'ensemble de cette collection.

TABLE

Des Planches contenues dans le sixième volume.

PEINTURE.

Tableaux anciens.

Sculpture moderne.

ARCHITECTURE.

Projets et Monumens modernes.

Fin de la Table du sixième Volume.



Regnault pinx.t C. Normand Sculp.t

Planche première. — La Descente de croix. Tableau de Regnault. *Figures de grande proportion.*

S'il est vrai, comme tous les artistes l'ont reconnu, qu'un sujet offre d'autant plus de difficultés qu'il a été plus souvent traité ; il ne fallait rien moins que le talent d'un des meilleurs maîtres de notre école moderne pour exécuter celui-ci avec avantage. On distinguera toujours la Descente de croix de Regnault, pour la belle disposition des figures, la noblesse et la correction du dessin, le pathétique des expressions, et la facilité du pinceau. On doit même observer que le coloris sombre de ce tableau est une beauté de plus dans un pareil sujet.

Cet ouvrage capital fut exposé au salon de 1788, et y soutint dignement la réputation de son auteur. Il a quelque temps orné le maître-autel de l'église de Fontainebleau, et est maintenant au Musée de Versailles.



C. Normand Sculp.t

Planche deuxième. — Hermaphrodite. Statue antique de la galerie du Muséum.

« L'art, redoublant d'industrie chez les Grecs, « chercha à combiner les beautés et les propriétés « des deux sexes dans les figures des *Hermaphrodites* « qui, telles que nous les voyons représentées par « les anciens artistes, sont des productions idéales, « quoique je n'ignore pas qu'il n'y ait eu des Her- « maphrodites. »

C'est ainsi que Winckelmann s'exprime dans son Histoire de l'Art (*). Sans entreprendre une discussion qui pourrait paraître déplacée, on peut assurer qu'effectivement les êtres singuliers qu'on appelle *Hermaphrodites*, n'ont jamais existé tels que la sculpture antique nous les représente, c'est-à-dire, réunissant aux formes de la femme le sexe masculin. La plus célèbre de ces figures est à Rome, au Cazin de la *villa Borghèse*. Elle est absolument semblable, pour les formes et l'attitude, à celle dont on donne ici le trait. La seule différence qui existe entre ces deux Hermaphrodites, c'est que celui du Muséum (qu'on voyait autrefois à Florence) est couché sur une peau de lion, au lieu que celui de la collection Borghèse repose sur un matelas, addition moderne de la main du Bernin. Le travail de ces deux figures est admirable; et, quoiqu'on paraisse préférer celle qui est à Rome, la grace, la correction, la pureté des contours de celle que nous possédons la placent

(*) Liv. IV, chap. VI.

à côté des principaux chef-d'œuvres du Musée. On pense que ces statues pourraient être des imitations d'un Hermaphrodite exécuté en bronze par Polyclès, dont Pline fait mention, comme d'un ouvrage précieux.



Rembrant pinx.t C. Normand Sculp.t

Planche troisième. — Tobie et sa famille, prosternés devant l'ange Raphaël. Tableau de la galerie du Muséum ; par Rembrant.

Tobie, homme pieux de la tribu de Nephtali, étant devenu aveugle par accident, envoya son fils, à Ragès, retirer de sa part l'argent qu'il avait prêté à Gabélus. L'Ange Raphaël, sous une forme humaine, accompagna le jeune homme pendant son voyage, et lui fit épouser sa cousine Sara, veuve de sept maris que le démon avait fait périr. Le jeune Tobie revint ensuite chez son père, auquel il rendit la vue avec le fiel d'un poisson que l'ange lui avait indiqué. Au moment où les deux Israélites voulaient combler l'ange de présens, pour lui témoigner leur reconnaissance, il reprit sa forme naturelle et disparut à leurs yeux.

C'est ce moment que Rembrant a choisi pour sujet de son tableau. Comme toutes les productions de ce maître, il offre des beautés capitales et de grands défauts. L'expression des personnages est juste; leur attitude peint bien la surprise et l'admiration. Le clair-obscur est parfaitement entendu, et la couleur a cette force et cette vérité qui a placé Rembrant au rang des plus grands peintres; mais le dessin des figures est extrêmement incorrect. Quant aux ajustemens, on aurait peine à en imaginer de plus bizarres, et il serait superflu d'observer combien en cette partie de l'art, le peintre a blessé toutes les convenances.

Notice sur Rembrant.

Cet artiste célèbre naquit, en 1606, dans un village près de la ville de Leyde. Son père exerçait la profession de

meunier. Il eut la sagacité de découvrir l'inclination du jeune Rembrant pour la peinture, et le plaça successivement chez trois artistes qui exerçaient cet art à Leyde et à Amsterdam.

Rembrant profita peu de leurs leçons, et prit bientôt le parti dans lequel il a toujours persisté depuis, de n'avoir d'autre maître que la nature. Revenu chez son père, il y travaillait dans la retraite, et s'y croyait inconnu, lorsqu'un ami, en voyant un de ses tableaux, lui conseilla de le présenter à un amateur de la Haye qu'il lui indiqua. Celui-ci, charmé de l'ouvrage, le paya 100 florins. Cette circonstance détermina Rembrant à partir pour Amsterdam, où, en peu de temps, il se vit employé et recherché par les principaux connaisseurs. Quelques prévenances qu'il reçut de la part des hommes instruits, il ne put jamais se résoudre à les fréquenter. Ses passions étaient l'amour de l'indépendance, celui de son art et une extrême avarice qui lui fit souvent imaginer des moyens singuliers et même honteux, pour tirer parti de ses talens. Peintre et graveur tout à la fois, il savait que ses estampes étaient aussi recherchées que ses tableaux, et souvent il les faisait vendre par son fils, comme s'il les lui avait dérobées. Il se fit passer pour mort, et ne reparut en public qu'après avoir retiré un prix considérable des objets vendus à son inventaire (*).

La Suite à la Planche 4.

(*) On attribue le même trait à David Teniers le jeune.



Monsiau pinx.t   C. Normand Sc.

Planche quatrième. — *Le Lion de Florence ; par* Monsiau.

Vers la fin du dix-septième siécle, un lion, échappé de la ménagerie du grand-duc, parcourait les rues de Florence, et portait partout la terreur. Une femme, qui fuyait en tenant son enfant dans ses bras, le laissa tomber, et le lion s'en saisit. Eperdue, elle se jette à genoux devant le terrible animal, et lui demande, avec toute l'expression d'une mère au désespoir, la vie de son enfant. Le lion s'arrête, la regarde fixement, remet l'enfant à terre, sans lui avoir fait aucun mal, et s'éloigne. Tel est le trait pathétique dont M. Monsiau a enrichi le répertoire des artistes. Son tableau, exposé au salon de l'an 9, attira particulièrement l'attention du public, tant par le choix du sujet que par le talent et le soin avec lesquels il était exécuté.

Suite de la Notice sur Rembrant.

Une de ses ruses habituelles était de tirer d'abord quelques épreuves d'une gravure ébauchée : il la terminait ensuite ; et, quand elle était usée, il la retouchait et y faisait quelques changemens, afin de se procurer, avec la même planche, trois sortes d'estampes différant par leur effet. Quelques écrivains, et entre autres d'Argenville, rapportent qu'il fit banqueroute et passa plusieurs années en Suède, d'où il revint à Amsterdam ; mais Descamps, auteur de la Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, affirme que depuis l'an 1630 Rembrant ne sortit point d'Amsterdam, et qu'il y mourut en 1674, à l'âge de 68 ans. De Piles a écrit

que Rembrant passa quelques années à Venise; il a été induit en erreur par plusieurs estampes, qui portent la date de cette ville; c'est encore une fraude imaginée par Rembrant, qui voulait par là procurer à ces gravures un plus grand débit.



B. Murillo pinx. C. Normand Sculp.t

Planche cinquième.— Le Christ au jardin des Oliviers. Tableau de la galerie du Muséum; par Barthélemy Murillo.

Ce tableau offre, dans un très-petit cadre (*), les principales beautés qui ont acquis à Murillo sa célébrité. La figure du Christ a de l'expression, mais elle est dépourvue de noblesse. Ce défaut est encore plus sensible dans celle de l'Ange. Tout ce qui tient au coloris est traité avec une grande supériorité; les carnations sont vraies; le clair-obscur est piquant et bien entendu. La lumière principale frappe sur le visage du Christ, et l'Ange se détache en demi-teinte sur le fond lumineux de la *gloire*. La tunique de l'Ange est de couleur de laque, et celle du Christ d'un bleu doux qui s'unit très-bien aux teintes violettes de son manteau. Le fond du tableau est sombre sans être noir. Sur le second plan, on entrevoit les Apôtres endormis au pied d'un arbre; et, plus loin, on distingue un groupe de soldats qui s'avancent pour saisir Jésus. Ces dernières figures sont éclairées par un flambeau.

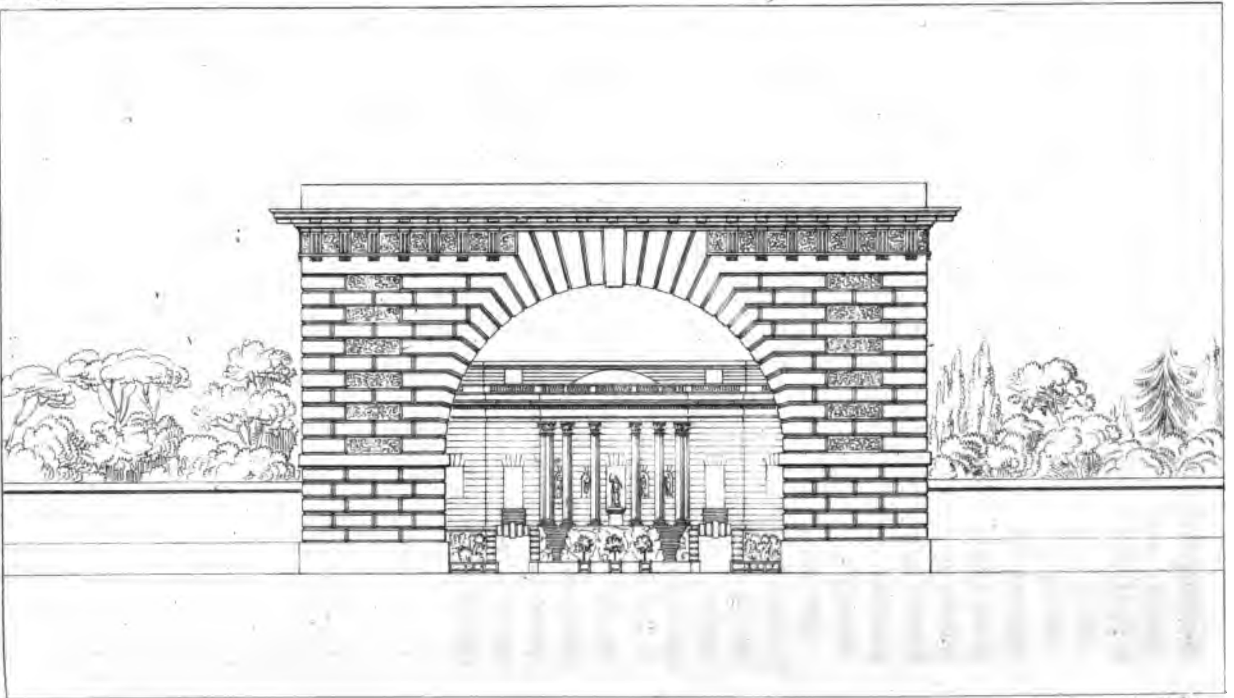
Notice sur Murillo.

Barthélemy Etienne Murillo naquit, en 1613, d'une famille opulente, dans la ville de Pilas, à cinq lieues de Séville. Son oncle, Jean de Castillo, qui peignait à Séville des tableaux de genre, lui donna les premières leçons de son art. Murillo partit ensuite pour Madrid, où son compatriote Vélasquez, premier peintre du roi,

(*) Il n'a qu'un pied six pouces de haut, sur un pied de large.

lui facilita les moyens de voir les chef-d'œuvres de la collection de l'Escurial et des autres maisons royales. L'étude assidue des tableaux du Titien, de Rubens et de Vandyck donna bientôt à Murillo une place distinguée parmi les grands coloristes. De retour à Séville, cet artiste travailla d'après nature, et mit en pratique les préceptes de Vélasquez. Son premier ouvrage fut la peinture à fresque, en onze grands tableaux, du cloître des religieux de S. François. Il enrichit ensuite Séville de ses productions. On voit aussi de ses compositions historiques à Cadix, à Grenade, à Cordoue et à Madrid. Il a fait encore un grand nombre de portraits estimés.

Ce peintre était modeste et si libéral qu'à sa mort il laissa peu de bien, quoique ses travaux eussent été généreusement récompensés. Il mourut, en 1685, âgé de 75 ans, et fut enterré à Séville où on lui rendit des honneurs funèbres proportionnés à la considération dont il avait joui pendant sa vie. Telle était l'estime que ses talens et ses vertus lui avaient acquise, que le ministre des affaires étrangères avait épousé une de ses sœurs. Les tableaux de Murillo sont très-recherchés et peu répandus hors de l'Espagne. Ils occupent une place distinguée dans les plus riches collections.



Le Doux inv.t C. Normand Sculp.t

Planche sixième. — Façade de l'hôtel Thélusson, situé à Paris, rue de Provence, vis-à-vis la rue Cérutti.

Si jamais une maison particulière présenta au dehors l'imposant aspect d'un monument public, c'est assurément la façade représentée sur cette planche. Placée ingénieusement par l'architecte le Doux à l'extrémité d'une belle rue, qu'elle termine par sa décoration pittoresque et théatrale, elle embellit encore le brillant quartier de la rue de Provence.

Pour mieux juger ici de l'effet magique de ce grand arc, il faudrait une élévation perspective qui pût en faire apercevoir l'épaisseur ainsi que les riches caissons qui forment un cadre mâle et ferme à l'élégante architecture de la maison.

Il faudrait que l'opposition des arbres qui détachent ces deux plans l'un de l'autre, pût être indiquée par leur forme et par leur couleur, comme la nature les présente en exécution, ce que le genre et la petitesse du dessin n'a pas permis de faire. Mais tous les gens de goût qui ont parcouru ce quartier, et qui n'ont pu s'empêcher de remarquer cette maison, l'une des plus riches et des plus agréables de Paris, se rappelleront bien ces effets séduisans. Ceux qui n'ont point vu la capitale pourront aisément se les figurer. Chacun applaudit maintenant à l'idée heureuse et au goût de l'artiste qui bâtit, il y a environ 25 ans, cette élégante demeure; et, cependant, je me rappelle encore les clameurs du vulgaire, pendant ou peu après la construction de cette nouveauté; on disait, que veut-on faire de ce pont?... C'est une bastille.... une carrière.... cet architecte est fou.... la porte est plus grande que la maison.... et

mille autres critiques, toutes aussi mal fondées, tant il est vrai que les yeux qui cherchent avec avidité la nouveauté dans les productions de l'art, commencent toujours par se déchaîner contre elle, et que la routine aveugle est pressée de blâmer avant de comparer.

Certes, si on a un reproche à faire à cet arc qui encadre si heureusement la maison, c'est qu'il n'est pas encore assez grand, chacun en convient, maintenant que la surprise qu'il a causée d'abord est passée, et que l'on a bien compris le motif qui l'a fait ériger; mais vouloir le persuader, avant que l'habitude de voir des grandes formes eût été prise, c'eût été folie; le temps seul peut donner ces utiles leçons, qui ne profitent encore qu'à ceux que l'instruction met à même de les recevoir.

Lorsqu'on aura bien reconnu en France qu'on juge un peuple sur la physionomie de son architecture et sur l'aspect de ses cités, comme on juge un homme sur son extérieur et par ses manières, alors peut-être on saura quelque gré aux artistes qui ont eu le courage de braver l'opinion pour faire de l'architecture ce qu'elle doit être, un noble et ravissant spectacle pour les yeux, une chaîne de tableaux magnifiques et variés, comme la musique est pour l'oreille une chaîne de sensations délicieuses, et la lyre enchanteresse d'Amphion, qui attirait près de lui les animaux, les rochers et les bois, bâtissait aussi des villes somptueuses.

L. G.





Planche septième. — Régulus retournant à Carthage.
Tableau de la Fitte.

Marcus Attilius Regulus, nommé consul l'an 267 avant J. C., soumit les Salentins, et s'empara de Brundusium, leur capitale (*). Il défit ensuite, dans un combat naval livré près des côtes de Sicile, les généraux carthaginois Amilcar et Hannon. Les Romains prirent à leurs ennemis 64 galères, et en coulèrent à fond plus de 30. Après cette victoire, Regulus débarqua en Afrique, et y gagna une bataille qui fut suivie de la reddition de plus de 200 places ou forteresses. Les Carthaginois ayant vainement demandé la paix au vainqueur, mirent à la tête de leur armée le lacédémonien Xantippe. Sous ce chef étranger, ils remportèrent une victoire signalée, tuèrent 30,000 Romains et en firent prisonniers 15,000, parmi lesquels était Regulus. Envoyé à Rome par le sénat de Carthage, pour y porter des conditions de paix et proposer un échange de prisonniers, sous promesse de revenir dans le cas où cette négociation serait infructueuse, Regulus déclara qu'il fallait continuer la guerre avec vigueur, et surtout se refuser à un échange désavantageux pour Rome, qui tenait dans ses fers l'élite des armées carthaginoises, et dont les captifs étaient bien plus nombreux que les soldats romains prisonniers chez l'ennemi. Le sénat adopta cet avis généreux; mais, persuadé que Regulus avait tout à craindre des Carthaginois, il voulut l'autoriser, par un décret, à rester dans ses foyers. Regulus refusa

(*) Cette ville, nommée aujourd'hui *Brindes*, fait partie du royaume de Naples.

d'enfreindre sa promesse ; et, malgré les larmes de sa famille et les prières de ses amis, il retourna se livrer à la vengeance de Carthage. Elle fut terrible : après lui avoir coupé les paupières, on l'exposa plusieurs jours de suite à un soleil brûlant ; enfin, on l'enferma dans un tonneau garni de pointes de fer, où il expira au milieu des plus cruels tourmens.

De judicieux critiques ont prétendu que si cette dernière partie de l'histoire de Regulus n'était pas entièrement fausse, elle renfermait du moins des détails exagérés et peu vraisemblables. Ce ne serait pas la seule circonstance où les Romains auraient chargé d'imputations odieuses leurs plus redoutables ennemis. Quoi qu'il en soit, l'héroïsme et les malheurs de Regulus sont célèbres, et ils ont souvent été retracés par les peintres et les poètes.

L'académie de peinture proposa ce trait historique pour sujet du grand prix, en 1791. Il fut accordé à M. la Fitte. On remarque, dans son tableau, un grand style, une composition riche, un dessin ferme et correct, un costume exact et une exécution facile. Il a quatre pieds et demi sur trois pieds et demi, dimension d'usage pour les tableaux du grand prix.



E. Le Sueur pinxt. Normand Sculpt.

Planche huitième. — La Muse Uranie. Tableau de la galerie de Versailles ; par Eustache le Sueur.

Dans ce tableau, qui fait partie de ceux que le Sueur peignit à l'hôtel Lambert (*), ce grand artiste a représenté la Muse de l'Astronomie. Un de ses bras s'appuye sur une sphère céleste, et sa main tient le compas avec lequel elle mesure le cours des astres. Son autre main s'élève vers le ciel. Son expression est calme et réfléchie. Le lieu de la scène, parfaitement adapté au sujet, est un paysage solitaire où rien ne distrait cette Muse de ses profondes méditations. Cette figure a la noblesse et le sentiment de naïveté qu'on retrouve dans tous les ouvrages de le Sueur.

Les Notices qu'on a données dans les volumes précédens sur ce peintre célèbre, renferment les principaux détails qui soient parvenus jusqu'à nous sur sa personne et ses ouvrages. On ajoutera ici une anecdote qui n'est pas généralement connue.

Le Sueur et le Brun travaillaient en concurrence, depuis plusieurs années, à l'hôtel Lambert, lorsqu'un nonce du pape, grand connaisseur, vint voir leurs ouvrages. Le Brun, qui joignait à ses talens l'usage du monde et la souplesse d'un courtisan, s'empressa de recevoir l'étranger, et, sans se faire connaître, lui montra la galerie, peinte de sa main, dont il lui expliquait les sujets. Ils passèrent ensuite dans le cabinet des Muses, où le Sueur peignait alors. Tout entier à son art, il se contenta d'ôter un mauvais bonnet qu'il avait sur sa tête, et continua de peindre, sans faire attention

(*) Dans l'île S. Louis, à Paris.

à ce qui se passait autour de lui. Le nonce, frappé des beautés qu'il apercevait dans les productions du Raphaël français, dit à le Brun : « les peintures de la galerie ne « valent rien, mais celles-ci sont dignes d'un maître « d'Italie ; on aurait dû confier à cet artiste les princi- « paux ouvrages. » Sans doute ce prélat rabaissait trop les talens de le Brun ; mais la juste préférence qu'il accordait à son modeste rival dut être bien douloureuse pour un artiste ambitieux. Le Brun aspirait alors au rang de premier peintre du roi, et il voyait dans le Sueur le seul concurrent qui pût le lui disputer avec avantage.



E. Le Sueur pinx^t. Normand Sculp^t.

Planche neuvième.—La Naissance de l'Amour. Tableau de la galerie de Versailles; par Eustache le Sueur.

De tous les Dieux de la Mythologie des Grecs, l'Amour est celui dont la naissance a le plus exercé l'imagination féconde de ce peuple, ami de l'allégorie. Selon les uns, l'Amour existait au commencement de toutes choses, avec la Terre et le Chaos; il s'unit au Chaos, et de cette union naquirent non-seulement les hommes et les animaux, mais encore les Dieux immortels. Selon d'autres, l'*éternelle Nuit*, qui précéda la naissance de toutes choses, pondit un œuf, le couva sous ses ailes noires, et fit naître l'Amour qui, déployant soudain ses ailes dorées, prit son vol à travers le monde naissant. D'après d'autres traditions, on donne à l'Amour, pour père et pour mère, le Chaos et la Terre, Mars et Vénus, Zéphire et *Eris*, ou la Dispute, Cœlus et Vénus, Vénus et Vulcain, Jupiter et Vénus, enfin le Dieu des richesses et la Déesse de la pauvreté. De toutes ces opinions, également créées par l'esprit allégorique, celle qui donne à l'Amour, Vénus pour mère, a été le plus généralement adoptée. C'est comme fils de la déesse de la Beauté qu'il a eu des temples et des autels dans plusieurs contrées de la Grèce. Tantôt il partageoit avec Vénus les hommages des mortels, tantôt on lui rendait un culte particulier.

Parmi les traditions reçues sur la naissance de l'Amour, le Sueur a choisi celle qui offrait une composition gracieuse, et il l'a rendue avec autant de noblesse que de simplicité. Placée sur un lit d'une forme élégante, Vénus jette un regard affectueux sur le jeune dieu auquel elle vient de donner le jour, et qu'une des

Graces lui présente. Les deux autres compagnes de la déesse, contemplent l'Amour, et admirent sa beauté. Une femme ailée, qui est sans doute une des Heures, répand des fleurs sur l'enfant. Cette scène charmante se passe au milieu des airs et sous un ciel serein.

Ce tableau fut peint, ainsi que plusieurs autres dont on donnera le trait par la suite, au plafond d'un cabinet de l'hôtel Lambert. Les figures ont environ trois pieds de proportion.



Valentin pinx.t Normand Sculp.t

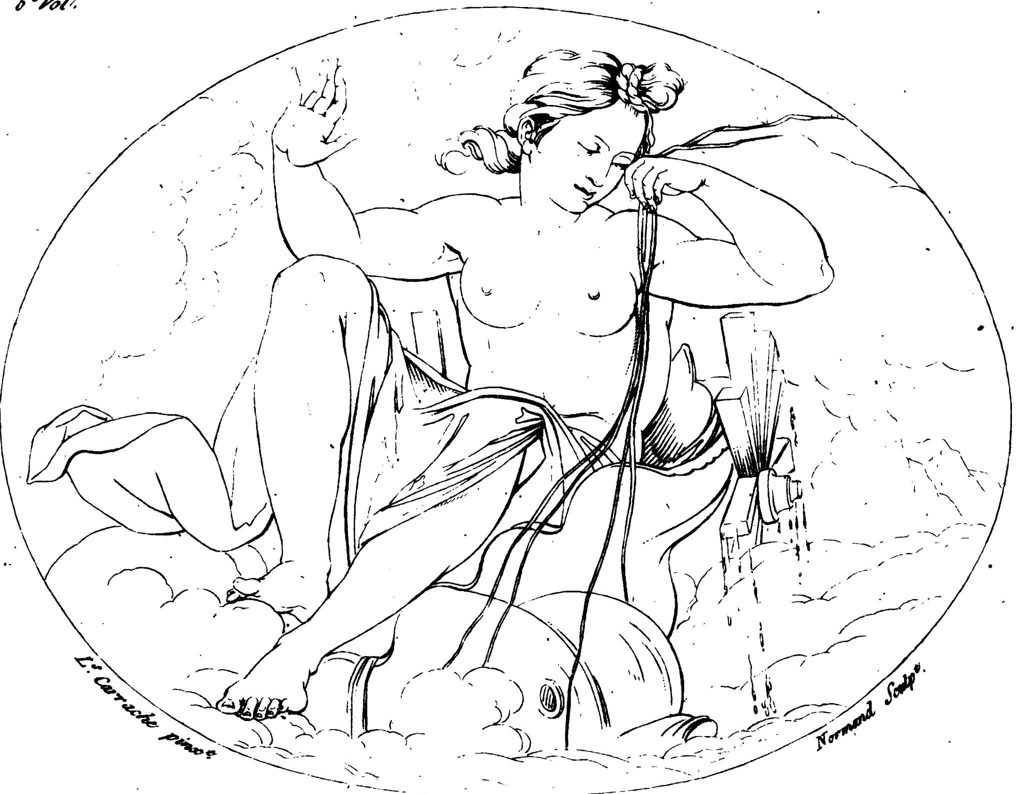
Planche dixième.— S. Marc. Tableau de la galerie du Muséum; par le Valentin : *figure de grandeur naturelle.*

Lorsqu'on a donné, dans le second volume des Annales, le trait d'un tableau de Fra-Bartholomeo, représentant S. Marc, on a rapporté les principales circonstances de la vie de cet évangéliste (*); la répétition en serait superflue.

Le Valentin a représenté S. Marc dans une attitude contemplative. On voit près de lui un livre ouvert, une plume et une écritoire. Il est inutile d'observer que la forme moderne de ces objets est un anachronisme. La tête du saint est belle, sans être noble; le caractère de cette tête et sa barbe blanche rappellent plutôt S. Pierre que tout autre saint. De sorte que, sans les accessoires, on pourrait penser que l'artiste a voulu peindre le prince des apôtres, lorsqu'il pleure son péché, et non l'un des évangélistes. Cette figure est d'une couleur vraie et vigoureuse. La tunique, d'un bleu sombre, et le manteau jaune-brun, se détachent sans dureté sur le fond du tableau, qui offre autant de vigueur et plus de transparence que les fonds des tableaux du Caravage, dont le Valentin a suivi la manière. Près de S. Marc, on aperçoit, dans la demi-teinte, le lion qui sert à caractériser cet évangéliste. Il est probable que le Valentin, qui a toujours copié la nature avec force et fidélité, n'a pas

(*) Voyez Pl. 55, p. 109 de ce second volume.

eu occasion de peindre cet animal d'après un modèle vivant. La tête est trop ronde, et n'offre point ce grand caractère auquel on reconnaît le roi des animaux. Au reste, la couleur en est vraie, et l'exécution n'en est pas moins admirable que celle des autres parties du tableau.



L.s Carrache pinx.t Normand Sculp.t

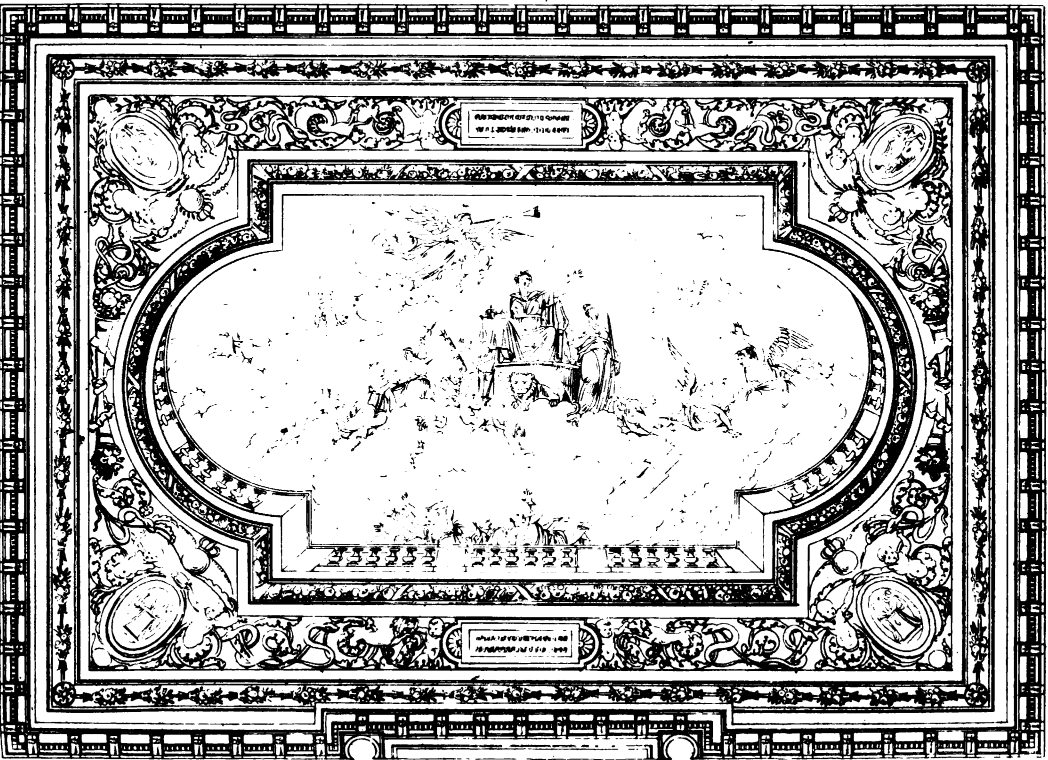
Planche onzième. — L'Eau ; par Louis Carache : *figure vue en raccourci, et de grandeur naturelle.*

Louis Carache ayant été chargé de peindre quatre tableaux de forme ovale, au plafond du palais ducal de Modène, voulut, selon sa coutume, partager ce travail avec ses cousins Annibal et Augustin, et il ne se réserva que deux de ces tableaux. Dans celui-ci, qui a trois pieds quatre pouces de haut, sur quatre pieds un pouce de large, ainsi que les trois autres, Louis a représenté, à l'exemple de plusieurs peintres célèbres, l'élément de l'eau sous la figure de Galatée.

Cette nymphe, suivant la Mythologie grecque, était une des Néréides. Polyphème, le plus terrible des Cyclopes, en devint éperdument amoureux ; mais Galatée lui préférait Acis, fils de Faune et de la nymphe Simœthe. Un jour, les deux amans étaient assis ensemble sur le bord de la mer ; Polyphème les vit, et, cédant aux mouvemens de jalousie, il lança sur son rival un énorme rocher dont le poids l'écrasa. Galatée implora Neptune, et ce Dieu changea aussitôt Acis en un fleuve rapide. La nymphe se jeta dans la mer, et, rejoignant ses compagnes, échappa pour jamais au Cyclope. Les amours et les malheurs d'Acis et de Galatée sont un des plus beaux morceaux des Métamorphoses d'Ovide, et les plus célèbres peintres les ont retracés sur la toile.

Dans ce tableau de Louis Carache, la nymphe est portée sur les flots ; sa figure, douce et intéressante, offre les traits de la première jeunesse ; ses

blonds cheveux sont relevés sur son front. Une draperie, d'un rouge foncé, voltige autour d'elle. Son char est formé d'une coquille que conduisent deux dauphins dont elle tient les rênes. Ce tableau a de la vigueur, de la grace et de la correction. L'attitude de la Naïade paraît un peu contrainte, surtout dans la position des jambes; mais l'espace donné à l'artiste, et la nécessité de présenter cette figure en raccourci, excusent suffisamment ce léger défaut.



Peyre invt. Normand Sculpt.

Planche douzième. — Plafond de la salle d'audience du palais de l'Electeur de Trèves, à Coblentz, exécuté, il y a environ 25 ans, sur les dessins de M. Peyre, *architecte, membre de l'Institut national de France.*

Le sujet de ce plafond, dont la disposition générale a été donnée par le même artiste, qui réunit le talent d'habile dessinateur au grand style de l'architecture, représente le Triomphe de la Justice; il a été peint à fresque par M. Stieck de Coblentz, peintre estimé.

Les ornemens du plafond sont dorés et forment un riche cadre au tableau du milieu, qui se dessine sur un ciel vaporeux, et complète la décoration de cette salle.

Avant les événemens de la dernière guerre, qui ont donné à la France la ville de Coblentz, maintenant chef-lieu du département de Rhin et Moselle, le trône de l'électeur était placé dans cette salle, au milieu de deux tableaux, ouvrages de deux des plus célèbres artistes de notre école moderne, *Bélisaire*, par David, et *la Clémence d'Auguste*, par Vincent (*).

On donnera par la suite le trait de plusieurs autres compositions de cet architecte, qui, tant par ses propres ouvrages que par ceux que son école a produits, a contribué au retour du bon goût.

L. G.

(*) On a depuis substitué au Bélisaire, un second tableau de Vincent.



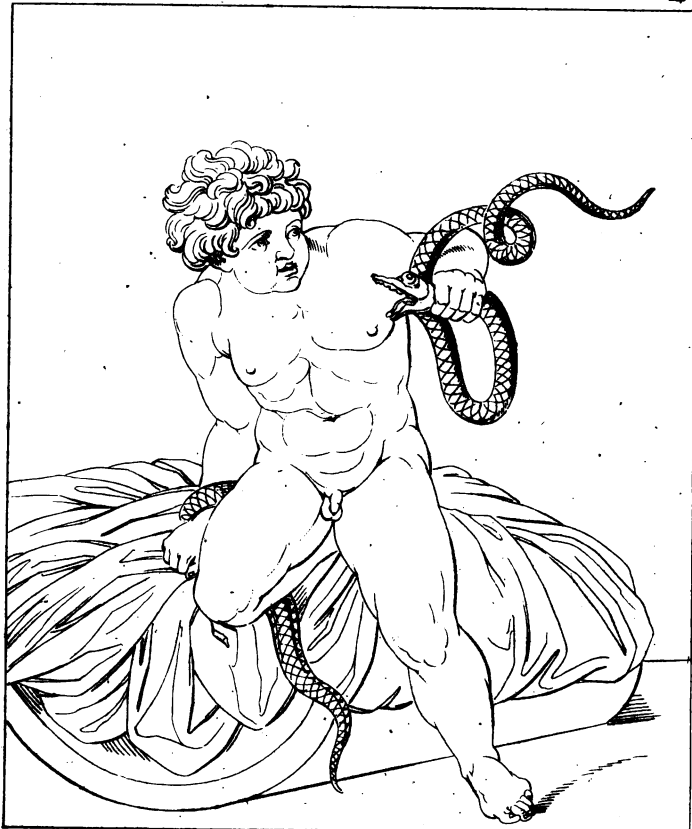
Rubens pinxt. C. Normand Sculpt.

Planche treizième. — Henri IV part pour la guerre d'Allemagne. Tableau de la galerie du Luxembourg ; par Rubens.

Près d'aller en Allemagne, et d'exécuter de vastes plans qui eussent changé la face de l'Europe, Henri IV remit à la reine l'administration du royaume. Tel est le fait historique que Rubens a exprimé d'une manière ingénieuse. Dans ce tableau, le roi présente à Marie de Médicis, un globe de couleur bleue, semé de fleurs-de-lys d'or, emblème de la France. On voit derrière Henri les principaux chefs de son armée dans le costume militaire. Le dauphin est entre le roi et la reine, près de laquelle sont la *Prudence* et la *Fidélité*. La scène se passe dans une galerie ouverte.

Ce tableau est un des plus beaux de la collection. L'exécution en est à la fois large et soignée. On reconnaît, sur la physionomie de Henri IV, la noblesse unie à la bonté. Le dessin de cette figure est excellent, si l'on excepte peut-être les jambes dont les contours ne sont pas très-heureux. Le groupe des seigneurs français offre un dessin ferme, des expressions mâles et un coloris vigoureux. Les figures de la reine et du dauphin sont remarquables par la délicatesse des carnations et les tons suaves et brillans des draperies. Ce qu'il y a de moins soigné dans le tableau, ce sont les deux figures allégoriques dont le costume d'ailleurs s'écarte totalement de celui des autres personnages. Il semble que Rubens eût mieux fait de placer près de la reine quelques-unes des dames de sa cour, plutôt que cette femme drapée à l'antique et sans chaussure. Ce grand artiste se distingue toujours par son habileté à unir et accorder

les teintes les plus opposées. Le roi a un vêtement de satin blanc, et ses bottes sont de couleur fauve. La robe de la reine est violette; l'habit du jeune prince rouge et blanc. L'or et les pierreries brillent sur les vêtemens de ces trois figures. Les tons vigoureux de l'armure des guerriers sont rehaussés par des écharpes blanches. La première des figures allégoriques a une robe verte sur laquelle passe un bout de draperie jaune. Le vêtement de la seconde est d'un gris qui tire sur le vert. Toutes ces teintes, si prodigieusement variées, se détachent sur le fond d'architecture dont la couleur locale a beaucoup de douceur et de suavité.



Aug. Carache pinxt. C. Normand Sculpt.

Planche quatorzième. — Hercule au berceau, étouffant des serpens. Tableau de la galerie du Muséum; par Augustin Carache.

Selon la fable, Alcmène donna en même temps le jour à Hercule et à Iphiclès. Amphytrion, voulant connaître lequel de ces deux jumeaux était son fils, plaça près de leur berceau deux énormes serpens. A leur aspect, Iphiclès s'enfuit épouvanté; mais Hercule saisit ces reptiles, et les étouffa. Ce trait de force et de courage, dans un âge si tendre, ne permit plus de révoquer en doute l'origine céleste du jeune héros.

C'est ainsi que le fait a souvent été représenté par les artistes anciens. Il existe même encore une peinture antique où l'on voit près d'Hercule tous les personnages qui furent témoins de son action: Amphytrion, Alcmène et Iphiclès qui se réfugie dans les bras de sa nourrice.

Augustin Carache, dans ce joli tableau, a écarté tous les personnages accessoires. Peut-être a-t-il suivi la tradition qui suppose que les serpens furent envoyés par Junon dans le berceau d'Hercule, lorsque personne ne pouvait venir à son secours. Quoi qu'il en soit, le peintre a donné à la figure du demi-dieu une expression énergique et une vigueur de formes qui le font d'abord reconnaître; son coloris rouge et animé ne'st point un défaut, et convient mieux au sujet que des teintes plus délicates.

Plusieurs écrivains ont donné ce tableau à Annibal Carache, sans doute à cause de la fierté du dessin. On a préféré conserver le nom d'Augustin, auquel il est plus généralement attribué. Cet artiste a d'ailleurs prouvé, dans des ouvrages d'une plus grande étendue,

qu'il savait souvent s'élever au *grandiose* qui donne tant de prix aux productions de son frère Annibal.

Ce tableau faisait partie de la collection d'Orléans, maintenant en Angleterre, et partagée entre plusieurs propriétaires. On ignore par quel hasard il a été conservé à la France, et dans quelles mains il a passé avant d'être placé au Muséum. Il est peint sur bois, et a six pouces de haut sur cinq de large.



Aug. Carache pinx.t C. Normand Sculp.t

Planche quinzième.—Le Feu. Tableau de la galerie du Muséum; par Augustin Carache.

Augustin Carache ayant obtenu de son cousin Louis l'exécution d'un des quatre tableaux ovales qui devaient être placés au plafond du palais ducal de Modène (*), représenta l'élément du feu sous la figure de Pluton.

Le terrible dieu des enfers est dans une attitude méditative: les traits de sa physionomie inspirent la terreur; sur sa tête est une couronne de fer; il tient à la main son sceptre et la clef des portes de la vie, qu'on ne peut plus franchir, dès qu'on est en sa puissance. L'artiste a emprunté cette idée sublime d'anciennes descriptions; on l'attribue originairement à Orphée, et plusieurs figures de Pluton, chez les Grecs, avaient cet attribut. Le dieu s'appuye sur Cerbère dont on aperçoit les trois têtes. Leurs gueules entr'ouvertes vomissent des torrens de flamme. Le fond du tableau est sombre et mystérieux. On y entrevoit des gouffres brûlans et une épaisse fumée.

Plusieurs peintres modernes ont représenté Pluton; aucun d'eux n'a rendu d'une manière plus poétique, que ne l'a fait Augustin Carache, l'idée qu'on se forme du monarque des enfers. On admire, dans ce tableau, un dessin fier et gigantesque, une grande pensée rendue avec autant de simplicité que d'énergie, un pinceau ferme et un coloris dont la vigueur convient parfaitement au sujet. Toutes ces beautés réunies donnent lieu de penser qu'Augustin Carache n'a jamais rien produit

(*) Voyez Pl. 11, p. 29 de ce sixième volume.

de supérieur à cette figure. Elle jouissait, à Modène et dans toute l'Italie, d'une telle réputation qu'on ne la désignait jamais autrement que sous le nom d'*il famoso Plutone*. Quoique gêné par la forme du cadre, l'artiste a su tirer, des raccourcis, un parti si avantageux, que cette figure, debout, serait plus grande que nature.



Perrin pinxt C. Normand Sculpt.

Planche seizième. — Cyrus condamné à périr par l'ordre d'Astyages. Tableau de Perrin : *figure de grandeur naturelle.*

Tous les critiques conviennent que peu d'histoires sont aussi confuses que celle de Cyrus. Hérodote et Xénophon ont écrit la vie de ce prince, avec des circonstances absolument différentes. Dans le tableau dont on donne le trait, l'artiste a suivi un passage d'Hérodote.

Astyages, dernier roi des Mèdes, vit en songe une vigne qui sortait de son sein, et dont les rameaux s'étendaient sur toute l'Asie. Les Mages qui expliquèrent ce songe assurèrent le roi que son petit-fils lui ôterait la vie, et s'emparerait du trône. Astyages alors fit venir dans son palais sa fille Mandane, et, aussitôt qu'elle fut devenue mère de Cyrus, il chargea l'un de ses courtisans, nommé Harpages, de faire mourir l'enfant. Celui-ci porte le jeune Cyrus dans sa maison. L'horreur que lui inspirait l'ordre barbare de son maître, et la nécessité d'obéir, agitent violemment son esprit. Il n'accorde point aux prières de son épouse la vie de cet enfant, mais il ne peut se résoudre à exécuter lui-même le fatal arrêt. Il fait venir le bouvier du roi, lui ordonne d'exposer Cyrus sur une haute montagne, et de l'informer ensuite de sa mort. Le bouvier part avec un esclave d'Harpages qui lui révèle le secret de la naissance de l'enfant. Il informe sa femme de l'ordre qu'on lui a donné. Celle-ci qui, pendant le voyage de son mari, venait d'accoucher d'un enfant mort, lui persuade de le substituer au jeune prince, et sauve ainsi la vie du héros qui, par la suite, éleva l'empire des Perses au plus haut degré de gloire et de puissance.

Dans ce sujet compliqué, l'artiste a choisi le moment où Harpages fait connaître au bouvier la volonté du roi. Cet homme tient déja l'enfant dont l'esclave emporte le berceau. L'épouse d'Harpages, qui vient de faire d'inutiles efforts pour sauver la victime, s'éloigne avec horreur, et emmène avec elle son fils qui partage sa profonde émotion.

Ce tableau est composé avec sagesse et simplicité. Les costumes et l'architecture reportent le spectateur au temps et au lieu où se passe la scène. M. Perrin, ayant obtenu, en l'an 9, un prix d'encouragement, exécuta cet ouvrage qui fut exposé au salon de l'an 10, et reçut du public les éloges qu'il méritait.



E. Le Sueur pinxt. C. Normand Sculpt.

Planche dix-septième. — L'Enlèvement de Ganimède. Tableau du Musée de Versailles; par Eustache le Sueur.

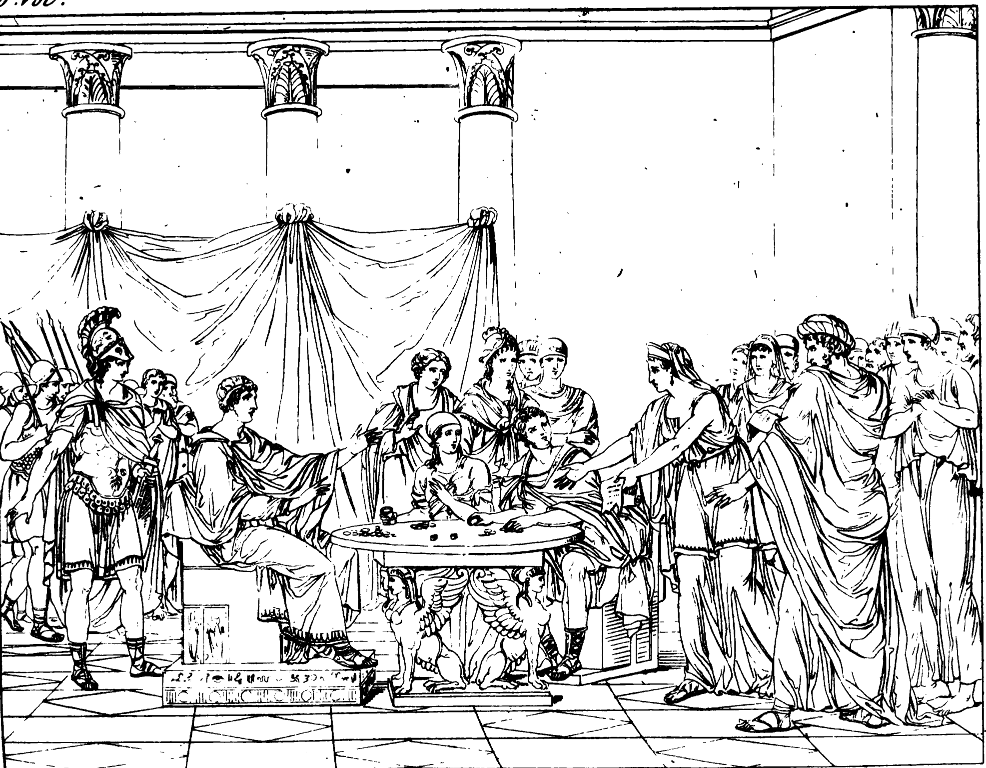
L'histoire de Ganymède, ainsi que la plupart des événemens de l'histoire grecque, qui remontent aux temps dits *héroïques*, est racontée de deux façons différentes. Selon quelques auteurs, Ganymède, fils de Tros, roi de Troie, fut envoyé en Lydie par son père, pour y offrir un sacrifice à Jupiter, honoré dans ces contrées d'un culte particulier. Tantale, fils de Jupiter et de la nymphe Plota, règnait alors en ce pays. Il conservait le desir de se venger de Tros, qui ne l'avait point invité à la première solennité qu'il avait faite à Troie. Il saisit cette occasion de satisfaire son ressentiment. Feignant de prendre le jeune prince et les personnes de sa suite pour des espions, il donna ordre de les arrêter, et fit de Ganymède son échanson. Telle fut l'origine des longues inimitiés qui divisèrent les descendans de Tros et ceux de Tantale. Elles ne se terminèrent que par la ruine complète de Troie.

C'est cet événement qui a donné lieu au trait mythologique. Un jour, dit-on, Ganymède chassait sur le mont Ida; Jupiter, charmé de sa beauté, l'enleva, et lui donna dans le ciel l'emploi de verser le nectar, à la place d'Hébé.

Le Sueur, toujours guidé par un sentiment de noblesse et de simplicité, a fait un tableau charmant sur un sujet traité plusieurs fois avant lui. Le jeune prince penche ses regards vers la terre, et l'inquiétude est empreinte sur tous ses traits. L'aigle

est d'une forte proportion, ce qui donne à l'action le degré de vraisemblance dont elle était susceptible.

Ce tableau fut peint pour l'hôtel du président Lambert. La figure est à peu près de grandeur naturelle.



Taillasson pinx. C. Normand Sculp.

Planche dix-huitième. — Bérénice reproche à Ptolomée de juger pendant son jeu. Tableau de Taillasson.

Plusieurs rois d'Egypte ont porté le nom de Ptolomée, et plusieurs reines du même pays celui de Bérénice. L'artiste a adopté la tradition qui attribue à l'épouse de Ptolomée Evergète le trait représenté dans ce tableau. Les observations qui lui ont été faites, à l'époque où il exposa son ouvrage au salon, n'ont point détruit la probabilité des conjectures sur lesquelles il s'est appuyé.

Ptolomée jouait aux dés, pendant qu'on lisait près de lui les jugemens de ceux qui avaient été condamnés à des peines capitales, afin qu'il prononçât définitivement sur leur sort. Bérénice, son épouse, arracha le volume au lecteur. « Ce n'est pas en jouant, « dit-elle, avec indignation, qu'il faut prononcer sur « la vie des hommes. On doit y apporter la plus « sérieuse attention. Leur sort et les chances du jeu « ne sont pas d'un intérêt égal. » Cette réprimande sévère plut à Ptolomée, et lui fit abandonner une coutume qui l'exposait à commettre de grandes injustices.

Ce tableau, dont les figures ont environ deux pieds de proportion, fut exposé au salon de l'an 10; on le cita avec éloges pour l'ordonnance de la composition, la justesse des expressions et le soin que l'artiste a donné à toutes les parties de son ouvrage. On remarqua de plus que M. Taillasson, qui réunit

à ses talens les connaissances d'un littérateur distingué, a toujours soin d'augmenter l'intérêt de ses compositions par un but moral, et le mérite rare de donner à penser au spectateur.



Gentileschi pinxt.   Devilliers l'aîné Sculpt.

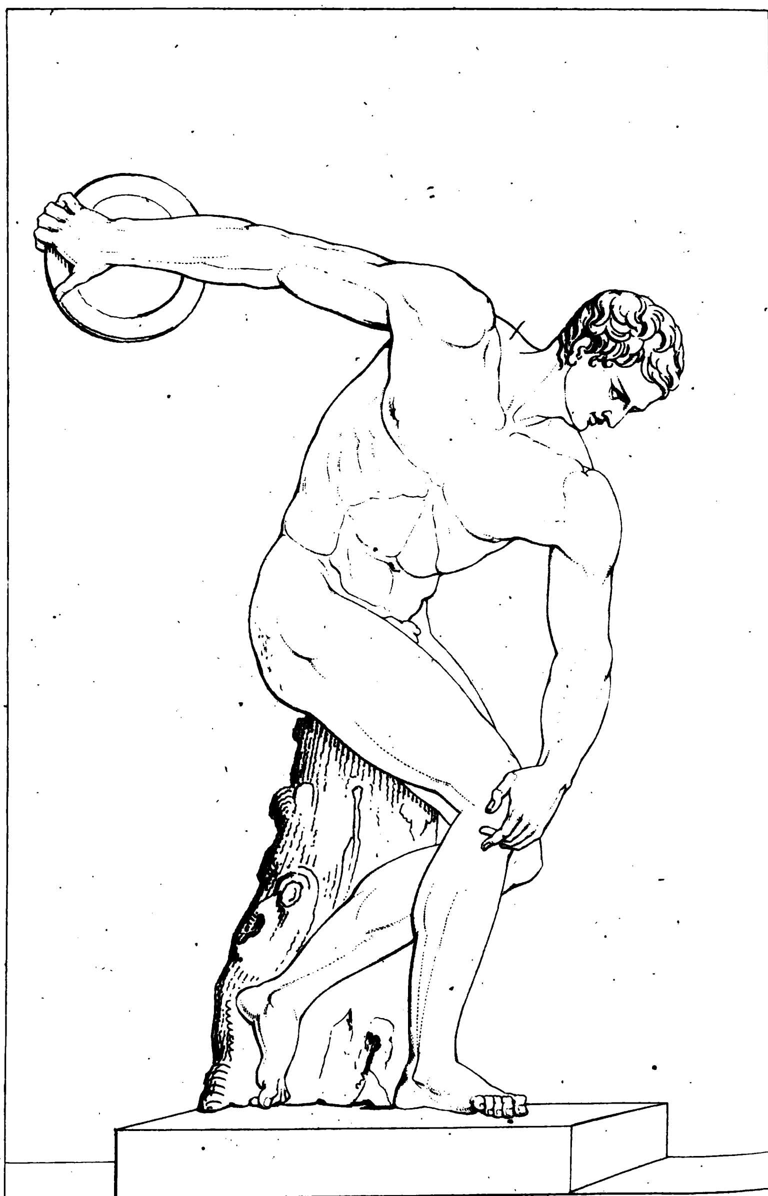
Planche dix-neuvième. — L'Annonciation. Tableau de la galerie du Musée ; par H. Gentileschi : *figures de grandeur naturelle.*

L'Ange a un genou en terre : d'une main, il montre le ciel pour attester sa mission. Dans son autre main est un lys, symbole de la pureté de Marie. La Vierge, debout, et les yeux baissés, écoute avec respect l'envoyé du Seigneur. Derrière elle, on voit un lit, surmonté d'un rideau rouge. Les ornemens de ce lit rappellent le style de l'architecture grecque, et sont peut-être plus recherchés que ne le demanderait la vérité historique. Une fenêtre est ouverte, et l'on aperçoit le Saint-Esprit placé au centre d'un disque lumineux dont les rayons se réfléchissent sur Marie.

Ce tableau, d'un maître peu connu en France, est digne d'une attention particulière. Si le dessin n'en est pas très-pur, il ne manque pas d'élégance. L'expression de la Vierge est juste et bien sentie. Le clair-obscur bien entendu donne à l'ouvrage un très-bel effet. Les couleurs ont de l'harmonie et cette fierté qui convient au style de l'histoire. Le manteau de la Vierge est bleu et sa robe rouge. La draperie supérieure de l'ange est de couleur changeante, aurore dans les clairs, et d'un rouge tirant sur le violet dans les ombres. La tunique est jaune. L'exécution de ce tableau est ferme et soignée. Il vient de la galerie de Turin.

Horace Gentileschi, auteur de cet ouvrage, est

moins connu qu'il ne méritait de l'être. Il naquit à Pise, en 1563; travailla quelque temps à Rome, avec Augustin Tassi, son ami, et passa ensuite en Angleterre. Il mourut, dit-on, à Londres, en 1646.



Devilliers l'ainé Sculpt.

Planche vingtième. — Le Discobole en action de lancer son disque. Statue antique de la galerie du Musée.

L'athlète se penche en avant : tout son corps porte sur sa jambe droite, et son bras droit est tendu en arrière. Il tient le disque qu'il s'apprête à lancer. Cette attitude était très-difficile à saisir et à rendre. Il fallait donner du mouvement à la figure, et éviter les contorsions. Ce double but est atteint dans la statue dont on donne le trait ; aussi est-elle une copie d'un des plus fameux ouvrages de sculpture de l'antiquité. *Myron*, qui vivait sous Périclès, avait exécuté en bronze un *Discobole* dont il nous reste plusieurs copies, et dont l'action était la même que celle de cette statue. Le témoignage des auteurs et ces copies ont servi pour les restaurations du Discobole. Peu de statues antiques nous sont parvenues aussi mutilées. Il n'en restait que le torse et les cuisses. Elle provient du Musée du Vatican, où on l'avait placée par ordre du pape, Pie VI. Elle a été trouvée, depuis peu d'années, dans les ruines de la *Villa Adriana*, près Tivoli. Le sculpteur moderne qui l'a restaurée, a gravé le nom de *Myron* en caractères grecs sur le tronc antique qui sert de support à la statue.



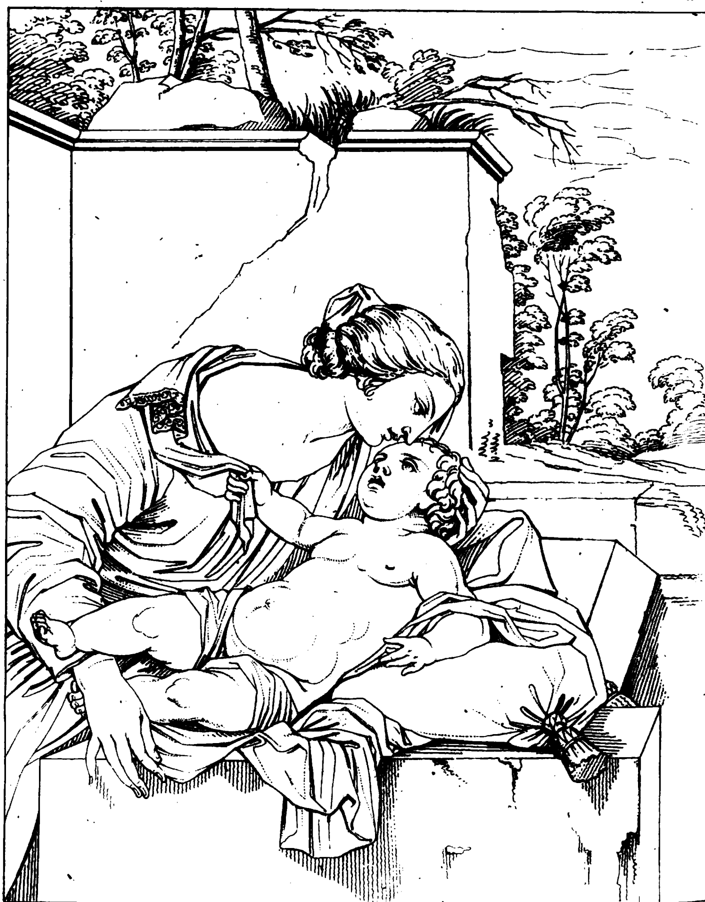
Guérin pinx.t Devilliers l'aîné Sculp.t

Planche vingt-unième. — Offrande à Esculape. Tableau de Guérin.

L'artiste a emprunté le sujet de ce tableau d'une idylle de Gessner. Il l'a exécuté après avoir obtenu, en l'an 10, le premier prix d'émulation, sur son superbe tableau de Phèdre.

Deux jeunes gens conduisent leur père, encore affaibli par la maladie, vers la statue d'Esculape. Leur sœur, dans l'âge de la première adolescence, contemple, avec une surprise naïve et mêlée de plaisir, le serpent qui goûte les fruits déposés sur l'autel, action qui, dans les idées religieuses des anciens, annonce que le dieu reçoit favorablement l'offrande.

Cette composition intéressante retrace les beautés qui ont établi la réputation de son jeune et célèbre auteur. On y retrouve sa noble simplicité, la correction de son dessin, le pathétique de ses expressions et son pinceau vigoureux et facile.



L. Delahire. pinx.t Devilliers l'aîné Sculp.t

Planche vingt-deuxième. — *La Vierge et l'Enfant Jésus. Tableau de la galerie du Muséum ; par* L. De la Hire.

La Vierge, vue à mi-corps, est penchée sur son fils, et le contemple avec tendresse. Le fond du tableau représente des ruines et un paysage. Le profil de la Vierge a de la grâce, et son expression est bien rendue ; les formes de l'enfant sont moins heureuses. Le ton des carnations a de la finesse, mais on desirerait que les figures eussent plus de relief. Les accessoires sont exécutés avec soin ; le ciel a beaucoup de légèreté. En général, ce tableau est harmonieux et d'un aspect agréable. Les figures sont de grandeur naturelle.

Notice sur L. De la Hire.

Ce peintre, qui tient une place honorable parmi les bons maîtres de l'école française, naquit à Paris, en 1606. Son père ne le destinait pas à la peinture ; mais il se décida à ne point contrarier le penchant que le jeune la Hire annonçait pour cet art. Le parti que cet artiste prit de s'écarter du goût de Vouet qui dominait alors, contribua surtout à lui donner de la célébrité.

Il paraît constant que la Hire n'alla point en Italie, et que ses études se bornèrent aux ouvrages peints à Fontainebleau par le Primatice et le Rosso (maître Roux) ; ainsi qu'aux tableaux de Paul Véronèse. Le cardinal de Richelieu, le chancelier Séguier, et plusieurs personnes de la cour exercèrent son pinceau. Il était fort laborieux, composait sage-

ment, et réussissait particulièrement dans le paysage, qu'il a peint avec beaucoup de légèreté, quoiqu'on ne remarque pas dans ses productions en ce genre, une étude assez approfondie de la nature. Il réussissait aussi dans le portrait. Un grand nombre d'églises de Paris furent ornées de ses compositions historiques. Reçu à l'Académie, en 1648, il mourut à Paris, en 1656, à l'âge de 51 ans.



Albane pinx.t

Devilliers jeune Sculp

Planche vingt-troisième.—Salmacis et Hermaphrodite. Tableau de la galerie du Muséum ; par l'Albane.

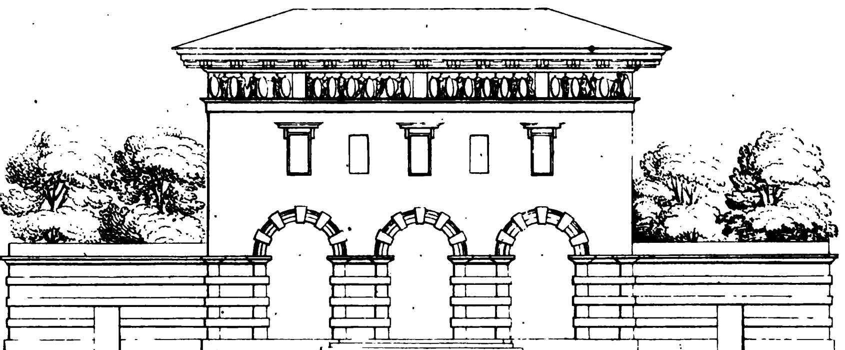
Hermaphrodite était, ainsi que son nom le désigne, fils de Mercure et de Vénus (*). Ce jeune homme, doué d'une rare beauté, voulut un jour se baigner dans la fontaine Salmacis, située en Carie, près la ville d'Halicarnasse. La Naïade en devint aussitôt amoureuse ; et, n'ayant pu lui faire partager sa passion, elle demanda aux Dieux d'unir si étroitement son corps et celui d'Hermaphrodite, qu'ils n'en formassent plus qu'un, possédant les deux sexes. Ses vœux furent exaucés, et Hermaphrodite obtint à son tour que tous ceux qui se baigneraient à l'avenir dans cette source éprouveraient le même changement.

Tel est le trait mythologique rapporté par Ovide dans ses Métamorphoses. Le peintre a choisi le moment où le jeune homme s'est débarrassé de ses vêtemens, et va descendre dans les eaux. Sur la rive opposée, Salmacis exprime sa surprise et son admiration. Sans doute l'Albane ne s'est pas dissimulé que cette manière de placer ses personnages jetait de la froideur et quelque incertitude dans sa composition ; mais il a voulu, ainsi qu'il l'a toujours fait dans ses ouvrages les plus voluptueux, ne pas franchir les bornes de la décence.

Ce tableau est un des plus petits ouvrages de

(*) Les noms grecs de ces deux divinités sont : *Hermès* et *Aphrodite.*

l'Albane, puisqu'il n'a que 4 pouces de haut sur 11 pouces de large; mais c'est un de ceux que ce peintre aimable a le plus soignés. Les carnations, et surtout celles de Salmacis, ont de la délicatesse et de la vérité. Le dessin est ferme, correct et gracieux. Quant au paysage, il est digne d'un élève des Caraches. Le site est simple et d'un excellent choix. Les arbres, les terrasses, les lointains sont touchés avec esprit. Les eaux ont de la transparence; le ciel a de la légèreté, et toutes les parties de l'ouvrage sont d'une couleur suave et harmonieuse. La Nymphe a une draperie bleue. Celle dont Hermaphrodite va se dépouiller est blanche, et l'on voit près de lui ses autres vêtemens qui sont rouges et jaunes.



LeDoux inv.t Devilliers jeune Sculp.t

Planche vingt-quatrième. — Barrière sur la route d'Orléans ; par Ledoux.

Cette façade est une des nombreuses productions dont cet artiste ingénieux décora les entrées de la capitale. Simple et mâle à la fois, ce soubassement enrichi de bossages continus, qui unissent ensemble les tambours des colonnes, rappelle un peu la manière d'Inigo-Jones, surnommé le *Palladio de l'Angleterre*, et qui put mériter ce surnom glorieux par les édifices somptueux et multipliés qu'il fut chargé d'y ériger dans le commencement du dix-septième siécle ; l'hôpital des matelots invalides, à Greenwich, eût seul suffi pour établir sa réputation ; mais il eut beaucoup d'autres occasions de l'étendre, et sut en profiter. Il publia un ouvrage où les bâtimens qu'il projeta et ceux qu'il exécuta sont développés avec magnificence, et peuvent faire apprécier son talent, qui illustra l'Angleterre. Cet artiste fut magnifiquement récompensé par Charles II.

L'architecte français qui a construit un si grand nombre d'édifices remarquables, et qui en publie le recueil en ce moment, recevra sans doute du public éclairé l'accueil favorable que lui méritent son talent et sa fécondité.

Les trois arcades de ce pavillon forment un porche couvert pour le corps-de-garde pratiqué dans l'intérieur. Avant la révolution, les villes voisines de la route étaient personnifiées et désignées dans la frise par un bouclier orné de leurs armes sculptées par Moitte.

L. G.



Dominiquin pinx.t C. Normand Sculp.

Planche vingt-cinquième. — Le Martyre de Sainte Agnès. Tableau de la galerie du Musée; par le Dominiquin.

Vers l'an 304 de l'ère chrétienne, Sainte Agnès, jeune vierge, issue d'une famille illustre, souffrit le martyre, à l'âge de 14 ans.

Tel est le trait historique que le Dominiquin a représenté dans l'un de ses plus grands tableaux (*). L'artiste s'est écarté du texte, en plusieurs points importans. Selon la légende, la Sainte fut décapitée; ici le bourreau la saisit par les cheveux, et lui plonge un poignard dans la gorge. A droite, trois femmes et un enfant témoignent l'horreur et la compassion que leur inspire ce cruel spectacle. De l'autre côté, le préfet Symphorius, environné de ses gardes, contemple la Sainte avec une surprise mêlée d'admiration. Sur le devant du tableau, deux bourreaux qui s'apprêtaient à mettre le feu au bucher, sont renversés et frappés de mort. Dans le haut, on voit la Trinité et un chœur d'anges. L'un d'eux reçoit des mains du Christ la palme du martyre destinée à Sainte Agnès.

Cette imposante composition offre, comme tous les ouvrages de génie, quelques défauts rachetés par des beautés du premier ordre. L'expression de la Sainte est sublime: à la pureté des formes qui indiquent son extrême jeunesse, elle unit un sentiment dont les descriptions ou les copies pourraient difficilement

(*) Il a 14 pieds et demi de haut, sur 10 pieds et demi de large. Les figures sont plus grandes que nature.

donner l'idée. La résignation et une joie céleste brillent dans les yeux de la jeune martyre, tandis que la pâleur de son visage et un mouvement convulsif qui lui fait étendre les bras, annoncent qu'elle a reçu le coup mortel. La manière dont la figure du bourreau est conçue et exécutée, fait voir comment on peut agrandir des formes vulgaires, sans les dénaturer.

L'idée première de ce groupe est puisée dans le tableau du Corrège, représentant le martyre de Sainte Placide et de Sainte Flavie (*) ; mais le Dominiquin, inférieur à ce grand peintre dans plusieurs parties de l'art, le surpasse dans l'art de rendre les expressions fortes et pathétiques, et ses deux figures sont supérieures à celles du Corrège.

Le dessin du tableau de Sainte Agnès est grand et correct ; les expressions en sont vraies. Le clair-obscur n'y est pas distribué de manière à produire un grand effet, mais la couleur est en général vigoureuse, et, dans certaines parties, a beaucoup de vérité. Si, dans le groupe du préteur et dans la *gloire*, on remarque plusieurs figures dont le dessin est moins soigné, et dont la couleur tire un peu sur le rouge-brun, il ne faut pas oublier que ce bel ouvrage a beaucoup souffert. Avant d'être placé au Muséum, il avait subi en Italie plusieurs retouches, exécutées par des artistes peu dignes d'associer leur pinceau à celui du Dominiquin.

Ce tableau fut fait pour l'église de Sainte Agnès, à Bologne.

(*) Ce tableau fait partie de la galerie du Muséum.



Le Sueur pinx.t C. Normand Sculp.t

Planche vingt-sixième. — La Muse Terpsychore. Tableau du Musée de Versailles; par Eustache le Sueur.

Terpsychore est couronnée de fleurs. Sa physionomie riante annonce qu'elle préside à la joie et aux doux amusemens. Elle agite avec une baguette des anneaux de métal traversés par un triangle. Sa draperie est ajustée avec ce goût qui donne tant de charmes aux figures de le Sueur.

Ce joli tableau est un de ceux que ce célèbre artiste peignit pour le présideut Lambert de Thorigny. Il tient une place honorable dans cette belle collection.

AVIS DE L'ÉDITEUR.

Planches gravées à l'eau forte et ombrées des paysages et tableaux de genre du Musée Napoléon.

Par un avis joint à un des derniers numéros du cinquième volume des Annales du Musée, j'annonçai qu'immédiatement après la publication du douzième volume, je mettrais au jour les paysages et tableaux de genre du Musée Napoléon; que ces sortes de sujets offrant peu d'intérêt, gravés au simple trait, ils seraient gravés à l'eau forte, et ombrés de manière à rendre l'effet des tableaux; et que, malgré l'augmentation considérable des frais, le prix de chaque volume gravé dans ce genre, serait maintenu à 15 fr. pour les souscripteurs qui auraient acquis précédemment, ou acquerraient en même temps ce qui aurait déja paru de la collection des volumes gravés au trait.

D'après l'invitation réitérée d'un grand nombre d'abonnés qui ont trouvé le terme trop éloigné, je me suis décidé à commencer ce travail; et l'essai d'un certain nombre de planches, confié à des artistes distingués, a donné le résultat le plus satisfaisant. Je m'occupe de le continuer. Le premier volume des paysages et tableaux de genre du Musée, contenant 72 planches ombrées, avec leur explication, sera terminé en même temps que le septième volume des planches au trait, et livré aux souscripteurs, non par numéros séparés, mais complet et broché, sans interrompre les livraisons habituelles, dont le mode sera toujours le même. Le deuxième volume des planches ombrées paraîtra environ 6 mois après le premier.

Le prix de chacun de ces deux volumes est de 15 fr. franc de port pour ceux qui auront acquis ou prendront de suite la collection des Annales du Musée, et de 30 fr. plus 1 fr. pour le port par la poste, pour ceux qui les prendraient séparément.

Les personnes qui desireront avoir des épreuves avant la lettre ne subiront aucune augmentation, pourvu qu'elles aient soin de m'en donner avis, en faisant parvenir le prix de leur souscription, avant le premier thermidor prochain. Ce terme est de rigueur, parce qu'à cette époque on commencera l'impression des planches.

LANDON.



Spada pinx.t C. Normand Sc.

Planche vingt septième. — *L'Enfant prodigue. Tableau de la galerie du Musée; par* Léonello Spada.

L'artiste a rendu la plus intéressante circonstance de la parabole où il a puisé son sujet. Couvert d'une chemise en lambeaux, accablé par la misère et la maladie, l'enfant revient à son père. Le repentir de ses fautes est empreint sur sa figure décolorée. Le père, dont les traits annoncent la bonté, l'accueille avec empressement, et déja il couvre sa nudité d'une partie de son propre manteau. Idée heureuse qui concourt à l'expression du sujet.

Ce tableau, si recommandable par le sentiment, offre encore plusieurs beautés. Le dessin en est vrai et convenable à la nature des personnages. Le coloris a de l'harmonie et de la vigueur. La manière large et ferme dont toutes les parties sont exécutées prouve que Spada travaillait avec facilité, et d'après des principes solides.

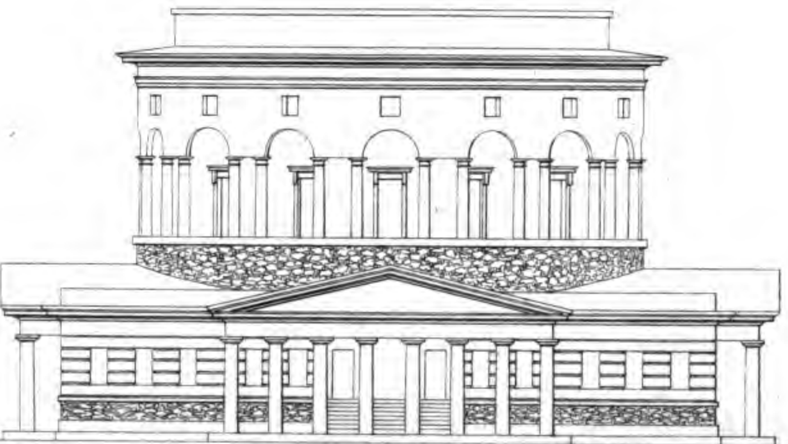
Cet ouvrage est un de ceux qui ont le plus contribué à faire connaître en France Léonello Spada. Il vient de la Lombardie, et a environ 4 pieds de haut sur 3 pieds et demi de large. Les figures, vues à mi-corps, sont de grandeur naturelle.

Notice sur Spada.

Léonello Spada naquit à Bologne, en 1576. Sa naissance fut obscure. Les Caraches l'employèrent d'abord à broyer leurs couleurs. La vue de leurs ouvrages et leurs conférences sur la peinture excitèrent chez Spada le desir de se distinguer dans cet art. Il reçut d'eux les premières leçons, et passa ensuite dans l'école du

Baglioni. Excité par la réputation du Guide, Spada forma le projet d'opposer à sa manière délicate un goût plus fier et plus vigoureux. Dans ce dessein, il fit le voyage de Rome, et travailla dans cette ville ainsi qu'à Malte, selon les préceptes du Caravage. D'après le style de ce maître et celui des Caraches, il s'en forma un qui lui est propre. De retour à Bologne, il eut souvent occasion d'y travailler en concurrence de *Tiarini*, qui jouissait dans cette ville d'une grande réputation. Le tableau où Spada représenta, dans l'église de S. Dominique, ce Saint qui fait brûler des livres profanes, est regardé comme le chef-d'œuvre du peintre. On cite encore, parmi les nombreuses productions dont il orna cette ville, un tableau placé à Saint-Michel, *in bosco*. C'est une composition bizarre où l'on voit un moine précipité par le diable du faîte d'un bâtiment.

Le duc de Parme, Ranuccio, choisit Spada pour son peintre, et l'artiste décora le théâtre de cette ville. Parme et Modène possèdent plusieurs de ses tableaux, exécutés dans le temps où la protection du duc et l'aisance qu'elle lui procurait lui permettaient de soigner ses compositions. A la mort du prince, Spada, privé de ces avantages, parut bien inférieur à lui-même, et ne fit plus que des ouvrages médiocres. Il mourut à Parme, en 1622, âgé de 46 ans.



Ledoux inv.t C. Normand Sculp.t

Planche vingt-huitième. — Douane près la barrière de Pantin, faisant partie des monumens de l'enceinte de Paris; par Ledoux.

Cette douane ou cet entrepôt des marchandises et denrées de diverses natures, est située entre deux routes et destinée à les desservir également. C'est pour remplir ce double objet et présenter un aspect agréable à l'entrée comme à la sortie de la ville, que l'artiste a imaginé de faire un plan carré dont les quatre faces présentent un péristile de huit pilastres isolés. Ils offrent un abri commode pour les voyageurs ou pour les ballots qu'à chaque instant on y peut déposer à l'arrivée des voitures. Le caractère mâle et ferme de cette décoration est d'ordre toscan, celui qui convient au genre de ce monument et qui doit annoncer sa solidité.

L'étage circulaire placé au dessus du soubassement se compose d'une galerie en arcades, d'où l'on peut facilement observer les opérations d'emballage ou de transport des différens effets. Des logemens sont pratiqués dans l'espèce d'attique au dessus de cette galerie; enfin une plate-forme également circulaire devait donner une terrasse au dessus de laquelle on aurait découvert le pays environnant. Quelque sculpture devait décorer la masse intéressante de ce monument et ajouter à son effet pittoresque, mais elle n'a point été faite, et l'architecture s'est trouvée réduite à ses seuls moyens. Une cour circulaire occupe le milieu du bâtiment; peut-être devait-elle être couverte, et devenir ainsi un vaste magasin autour duquel on eût distribué commodément des salles et les logemens exigés pour la perception des droits.

L'auteur a commencé de publier un recueil de tous les édifices de sa composition ; c'est là que les amateurs d'architecture trouveront sans doute les plans, les coupes et tous les embellissemens qu'il se proposait de joindre aux masses qu'une exécution trop précipitée n'a pas permis de compléter.

L. G.



Vandyck pinx.t C. Normand Sculp.t

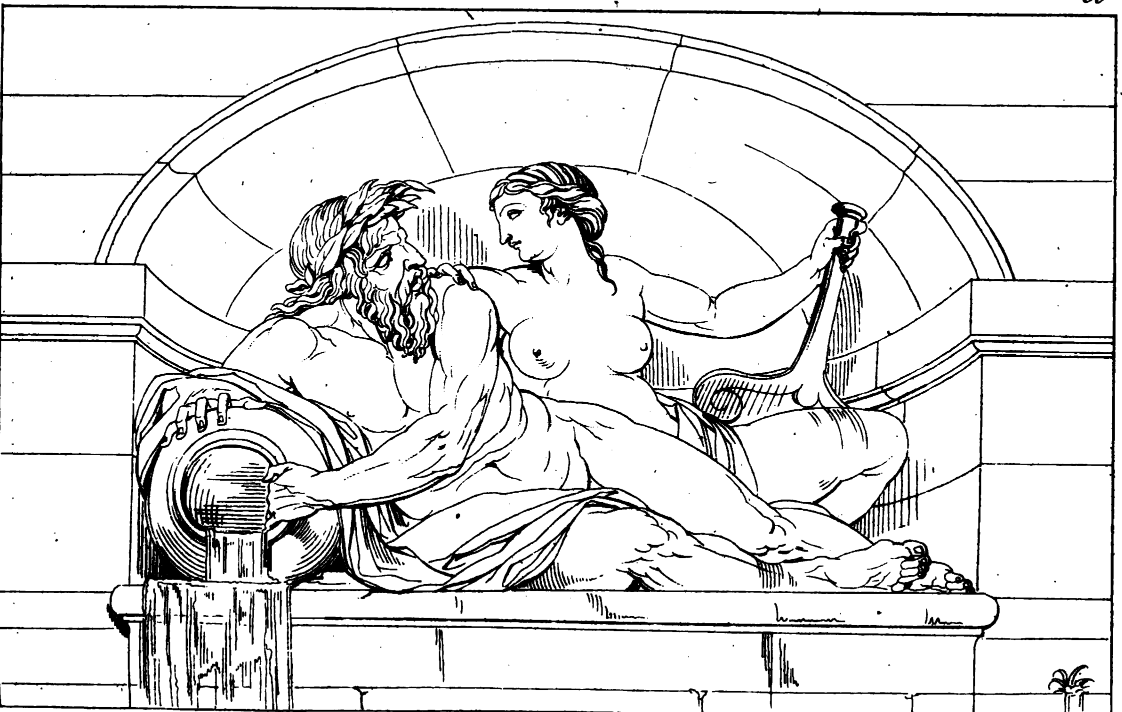
Planche vingt-neuvième. — Le Christ descendu de la croix. Tableau de la galerie du Musée ; par Vandyck.

Le Christ est étendu mort : sa tête repose sur les genoux de sa mère. La Vierge élève les yeux vers le ciel, et paraît accablée de douleur. S. Jean tient la main du Christ, et montre à un Ange dont le corps est caché par des nuages, la plaie que l'un des cloux y a faite. Cet Ange joint les mains d'une manière à la fois affectueuse et compatissante, tandis qu'un autre, qui ne peut supporter ce triste spectacle, se couvre le visage d'une draperie noire.

Quoique Vandyck ait exécuté plusieurs tableaux d'histoire supérieurs à celui-ci, on y retrouve cependant une partie des beautés qui distinguent les ouvrages de ce grand peintre. Toutes les figures ont le caractère qui leur convient. La mort est bien exprimée sur le visage livide du Christ, et dans l'affaissement des muscles de son corps. On pourrait desirer que le nu de cette figure fût d'un dessin plus sévère. Les bras étendus de la Vierge ont quelque chose d'affecté et de théatral ; mais Vandyck avait reçu de Rubens ce style qui s'écarte quelquefois de la simplicité des grands maîtres d'Italie et de France. Les figures des Anges et de S. Jean sont bien rendues, et ne manquent pas de noblesse.

Le coloris de ce tableau n'a pas toute la délicatesse de teintes auxquelles on reconnaît Vandyck, mais il a de la chaleur et cette exagération savante qui n'est pas un défaut dans une composition histo-

rique. Le choix des draperies est fait avec discernement pour concourir à l'effet général. La robe de la Vierge est d'un blanc coloré dans les demi-teintes. Son vêtement de dessus est violet, et celui de S. Jean rouge-brun. Le ciel, les nuages et les rochers offrent des tons vigoureux, et l'on remarque le pinceau d'un grand maître à la manière facile dont le tableau est exécuté. Les figures sont de grandeur naturelle.



Le Sueur pinx.t C. Normand Sculp.

Planche trentième. — *Un Fleuve et une Naïade, Tableau peint en grisaille; par* Eustache le Sueur.

Les Fleuves ont été divinisés par les peuples de l'antiquité. On les disait fils de l'Océan et de Téthys, et on portait leur nombre à trois mille. Il était d'usage chez les Grecs de les invoquer en se lavant les mains dans leurs eaux. Cette coutume était au contraire proscrite par les Perses qui la regardaient comme un outrage à la divinité des fleuves. On leur faisait des sacrifices, et on choisissait de préférence pour cette cérémonie, des chevaux et des taureaux. Les poètes et les artistes représentèrent les fleuves sous la figure de vieillards, symbole de leur ancienneté. Une barbe épaisse, une chevelure longue et éparse sur les épaules, une couronne de joncs servaient encore à les caractériser. A demi-couchés sur un lit de roseaux, ils s'appuyent sur l'urne d'où leurs flots s'épanchent et prennent leur source. La position plus ou moins inclinée de cette urne annonce la lenteur ou la rapidité de leurs ondes. Les figures de fleuves qu'on voit sur les médailles sont posées à droite ou à gauche, selon que leur cours est vers l'Orient ou l'Occident. On les a aussi représentés avec des cornes sur la tête et même sous la forme de taureaux. La première de ces allégories a rapport aux bras des fleuves; la seconde indique le mugissement que leurs eaux font quelquefois entendre. Chaque fleuve, chez les anciens, avait un attribut pris le plus souvent, soit des animaux et des plantes du pays qu'il arrose, soit des poissons qui se trouvent plus particulièrement dans son sein. Les modernes ont imité cette idée des an-

ciens. Ils ont aussi emprunté d'eux la coutume de donner la figure de vieillards aux fleuves qui se jettent dans la mer, et celle de jeunes femmes aux rivières moins considérables qui ont leur embouchure dans d'autres fleuves.

Dans cette grisaille, qui fait partie de la collection de l'hôtel Lambert, le Sueur s'est conformé à la tradition; mais il ne paraît pas qu'il ait eu le dessein de désigner tel ou tel fleuve en particulier. Ces deux figures, de grandeur naturelle, imitent le bas-relief; elles ont de l'élégance, de la correction, et présentent, sans affectation, un contraste agréable.



C. Cignani pinx.t O. Normand Sc.

Planche trente-unième. — *Adam et Eve. Tableau de la galerie du Musée; par* Charles Cignani.

L'artiste a choisi le moment qui précéda la désobéissance d'Adam. Le père des hommes résiste encore aux caresses de son épouse qui lui présente la pomme. Tous deux sont encore dans l'état d'innocence que le peintre a exprimé par leur nudité absolue, et en introduisant dans sa composition un lion qui joue avec un agneau. Près d'Eve le serpent s'élève sur l'arbre de la science du bien et du mal.

Ce tableau, faible d'expression et d'un dessin mou et peu correct, mais d'un coloris assez agréable, est l'ouvrage de la vieillesse du Cignani. Il fut, dit-on, demandé à ce peintre par un cardinal qui le lui paya libéralement, plutôt à cause de la réputation de l'artiste, que du mérite réel de la peinture. Il provient de la galerie du stathouder. Les figures sont de grandeur naturelle.

Notice sur Charles Cignani.

Charles Cignani naquit à Bologne, en 1628. Son père, qui tenait un rang honorable parmi les citoyens de cette ville, reconnut bientôt en lui des dispositions pour la peinture, et s'empressa de les favoriser. Cignani reçut les premières leçons de cet art d'un peintre bolonais peu connu, et passa ensuite dans l'école de l'Albane, dont il se concilia bientôt l'amitié par ses talens.

Jeune encore, Cignani fut chargé de plusieurs ouvrages importans. Il peignit, dans la grande salle

du palais public, deux tableaux dont le cardinal Farnèse lui procura l'exécution. L'un d'eux représentait François I.er guérissant les écrouelles, lors de son passage à Bologne ; l'autre, l'entrée de Paul III dans cette ville. Cignani passa ensuite trois années à Rome ; il y peignit trois grands tableaux pour l'église de S. Pierre et celle de S. André *della Valle*. De retour à Bologne, il y donna des preuves multipliées de son talent.

Appelé à Parme par le duc Ranuccio, Cignani exécuta, à la satisfaction de ce prince, plusieurs fresques sur les murs d'une chambre dont Augustin Carache avait décoré le plafond de tableaux représentant *le Pouvoir de l'Amour*.

Modeste autant qu'habile dans son art, Cignani refusa du pape et de plusieurs souverains le titre de comte ; mais, malgré sa modestie, ses succès lui firent un grand nombre d'envieux qui, non contens de le diffamer publiquement, poussèrent la bassesse jusqu'à mutiler ses ouvrages (*).

La Suite à la Planche 32.

(*) Il est assez remarquable que, vers le même temps, les ennemis de le Sueur exerçaient de semblables indignités sur les tableaux de ce grand peintre.



C. Normand Sculpt.

Planche trente-deuxième. — Un Laboureur. Statue antique de la galerie du Muséum.

Cette figure, de grandeur naturelle, a été récemment placée au Muséum. Elle représente un jeune homme robuste, coiffé d'une espèce de toque. Une de ses mains est levée vers son épaule, et tient un instrument de labourage; dans l'autre main sont des épis. Il est chaussé de brodequins. La tunique dont une partie de son corps est couverte est d'une étoffe grossière et à grands plis La tête a des formes assez grandes, et le torse annonce de la vigueur, mais les jambes ne sont pas d'une forme assez correcte.

Suite de la Notice sur Charles Cignani.

En 1686, Cignani eut occasion de déployer ses talens dans une de ces vastes entreprises que l'Italie, plus qu'aucun autre pays, offre au génie des artistes. On lui confia les peintures de la coupole d'une église de *Forli* (*) nommée la *Madonna del Fuoco.* Cignani se transporta dans cette ville avec sa famille et ses élèves (c'est là qu'il fit le tableau d'Adam et Eve, actuellement placé au Muséum). La coupole de Forli coûta à Cignani 20 années de travail. Sa dernière production fut un tableau de la naissance de Jupiter, qu'il peignit à l'âge de 80 ans pour l'électeur palatin Il mou-

(*) Petite ville de la Romagne, à 8 lieues de Ravenne.

rut à Forli, en 1719, âgé de 91 ans, et fut inhumé avec de grands honneurs. L'académie de Bologne, dont il avait été déclaré *prince*, lui fit un service magnifique où son oraison funèbre fut prononcée.



Le Sueur pinx. *C. Normand Sc.*

Planche trente-troisième. — Vénus présente l'Amour à Jupiter. Tableau du Musée de Versailles ; par Eustache le Sueur.

Le Sueur n'a suivi dans ce tableau aucune tradition mythologique. Son génie facile et gracieux lui a seul inspiré cette charmante composition.

La scène se passe dans les airs. Vénus, parée de sa seule beauté, s'incline devant Jupiter et lui présente le jeune Amour qui semble reculer à l'aspect du maître des Dieux. Jupiter, désigné par sa couronne (*) et par l'aigle qu'on voit près de lui, témoigne sa surprise et son admiration. Junon, sa sœur et son épouse, Neptune, armé de son trident et la tête ombragée de roseaux, expriment aussi, d'une manière noble, mais énergique, l'impression que fait sur eux la vue de cet enfant. Sur un plan plus éloigné, on aperçoit Diane, dont le front est décoré de son croissant. Le Sueur a donné à cette figure une expression qui convient parfaitement à cette chaste déesse, et qui forme un contraste heureux avec celle des trois autres divinités. L'attitude de Diane est pensive et presque mélancolique. Elle semble prévoir et redouter pour elle-même les maux que la naissance de l'Amour va produire dans l'univers. C'est par de telles idées qu'un artiste ajoute à l'intérêt de son sujet, et que la peinture se place au même rang que la poésie.

(*) En donnant une couronne au maître de l'Olympe, le Sueur a suivi l'usage moderne. Un artiste grec lui eût donné un bandeau.

Le dessin de ces figures est noble et correct. Le Sueur a su éviter l'aspect désagréable que présentent souvent les raccourcis. Ce tableau faisait partie du plafond d'une salle de l'hôtel Lambert. Les figures ont environ 3 pieds de proportion.



Le Guide pinx.t O. Normand Sc.

Planche trente-quatrième. — David tenant la tête de Goliath. Tableau de la galerie du Musée ; par le Guide.

Les circonstances du combat de David contre le géant Goliath, ont été rapportées, lorsqu'on a donné la gravure d'un tableau de Daniel de Volterre, qui représente le même sujet (*).

Le Guide a saisi le moment qui suit la victoire du jeune Hébreu. David est debout, et appuyé contre une colonne. Dans sa main droite, il tient la fronde qui lui a servi à renverser son ennemi, dont la tête est près de lui sur un socle élevé. David est coiffé d'une toque rouge, surmontée d'une plume jaune, et n'a pour tout vêtement qu'une peau de bête sauvage et un manteau bleu. On voit à terre l'épée de Goliath. Le fond du tableau est brun. La figure de David a près de six pieds de proportion.

A l'époque où l'école française, dans un état réel de décadence, comptait pour peu de chose les principales parties de l'art, et ne faisait consister la perfection que dans l'heureux maniement du pinceau, les ouvrages du Guide en général, et celui-ci en particulier, inspiraient une admiration exagérée. Réduit maintenant à sa juste valeur, ce tableau est toujours estimé, mais on est loin de le trouver sans défauts. Il fut peint dans le temps où le Guide suivait la manière du Caravage, aussi les ombres et le fond sont-ils très-vigoureux ; mais cette vigueur tombe dans le noir, et forme une oppo-

(*) Voyez Pl. 45, p. 97 du quatrième volume des Annales.

sition tranchante avec le ton pâle et peu animé de la partie éclairée des carnations. La toque n'est pas seulement un anachronisme, elle donne encore à la figure un aspect peu avantageux. Le nu est dessiné assez correctement, mais la tête a peu d'expression et l'attitude est théatrale. Quant à l'exécution, partie de l'art à laquelle ce tableau a dû tant de renommée, elle est vraiment étonnante. Ce seul ouvrage aurait justifié le mot connu de Josépin : « Nous autres nous peignons « comme des hommes ; le Guide peint comme un « ange. »



Le Guerchin pinxt. C. Normand Sculpt.

Planche trente-cinquième. — La Résurrection de Lazare. Tableau de la galerie du Musée; par le Guerchin. *Figures de grandeur naturelle.*

En publiant la gravure d'un tableau où Jouvenet a représenté ce miracle, on a rapporté le passage de l'évangile de S. Jean où il est raconté (*).

Le Guerchin a disposé sa composition d'une manière qui prête à la critique. La fosse où était Lazare est encore ouverte. Celui-ci étend les bras vers un jeune homme qui détache les cordes dont ils sont liés. Le Christ, placé dans un coin du tableau, fait de la main droite un geste impératif. Marie, sœur de Lazare, est à genoux, et contemple Jésus d'un air reconnaissant. Un homme penché sur le bord de la fosse se bouche le nez. Près de Lazare on voit Marthe, son autre sœur, et deux vieillards qui peuvent être deux apôtres.

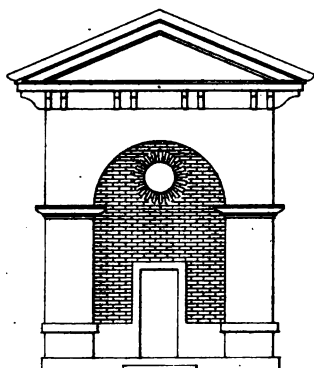
Rien, dans cette composition, ne retrace les diverses émotions qui sans doute agitèrent les personnages. Aucune de ces figures n'exprime l'admiration mêlée d'effroi qu'un si grand miracle dut leur inspirer. Lazare, placé on ne sait pourquoi hors de sa fosse, n'est qu'une figure académique, absolument insignifiante. Le peintre a voulu représenter l'instant où Jésus dit : « Déliez-le et laissez-le aller. » Mais il n'a pas fait attention que le Christ parlait des bandelettes et des vêtemens mortuaires dont Lazare était enveloppé, et non de simples cordes. A l'exception des

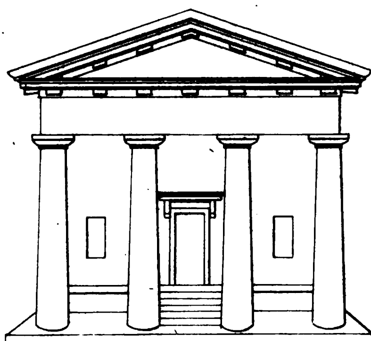
(*) Voyez pl. 61, p. 129 du quatrième volume des Annales.

deux sœurs, dont l'expression est encore bien faible, les autres figures n'ont aucune intention déterminée.

Ce tableau, si défectueux sous le rapport de la pensée, est d'un dessin lourd et incorrect. Le coloris en est plombé dans les clairs, et noir dans les ombres. Ce ton livide et sombre domine tellement partout qu'il est presque impossible de déterminer la couleur des draperies qui ne présentent que des teintes grises ou brunes, parmi lesquelles on en distingue quelques-unes qui tirent sur le vert et le violet.

L'ouvrage est cependant recommandable sous deux rapports. Le clair-obscur donne beaucoup de force et de relief à l'ensemble ; l'exécution surtout mérite de grands éloges. Il est difficile de rendre avec plus de fermeté les diverses parties d'une composition historique. La peinture exige la réunion de tant de talens, que celui qui possède éminemment quelques-unes des parties de ce bel art, doit être compté parmi les maîtres ; c'est à ce titre que le Guerchin a joui pendant sa vie, et jouira toujours d'une juste célébrité.





Le Doux inv.t C. Normand Sculp

Planche trente-sixième. — *Deux petits Pavillons faisant partie de l'ensemble de la clôture de Paris ; par* Ledoux.

Le premier est dans la forme de la sorte d'édifice que les anciens nommaient *sacellum*, et qu' ls plaçaient sur les voies publiques en l'honneur de quelque divinité. Ces petits bâtimens n'étaient composés que d'un vestibule ouvert (*pronaos*) sur le devant, mais couvert, pour offrir un abri au voyageur ou au pélerin qui y portait quelque vœu pour satisfaire sa dévotion, et d'une petite chapelle (*sacellum*) pour le dieu qu'on y révérait, et dont la statue était communément placée au fond, en face de la porte d'entrée. Des peintures à fresque représentant quelque trait de la mythologie, décoraient les murailles. On trouve encore aujourd'hui fréquemment, sur les routes d'Italie, de petites chapelles assez semblables dédiées à la Vierge, ou à quelque patron du pays. On en rencontrait également sur nos routes de France avant la révolution, destinées au même usage, mais dont le Saint faisait tout le mérite, car ni l'architecture, ni les peintures ne pouvaient captiver l'attention du connaisseur. Quelques arbres groupés autour, vieillis et respectés d'âge en âge, offraient cependant quelquefois au peintre de paysages une étude à placer sur le devant d'un tableau, pour couper et reculer l'horizon.

Le second monument qui sert de barrière à la rue de l'Oursine est dans la forme des petits temples que Vitruve appelle *prostylos*, c'est-à-dire avec un seul portique à quatre colonnes sur le devant, également espacées et couronnées d'un fronton.

Cette forme élégante et simple que nous tenons des Grecs plaira toujours, et son application peut se varier à l'infini. Ici, le dessous du péristile servait à abriter, pendant le jour, le factionnaire et les soldats de garde à ce poste, comme ils trouvaient la nuit un asile convenable et suffisant dans ce qui formait, chez les anciens, la *cella* ou le corps du temple. On voit que par le choix de ces formes consacrées dans l'antiquité, l'architecte moderne a su donner à chacun de ces édifices le caractère monumental qu'ils devaient porter, puisqu'ils faisaient partie des édifices publics d'une grande ville, et qu'un édifice public, on ne saurait trop le répéter, doit, pour le genre de sa construction et le caractère de sa forme, différer essentiellement de la cabane du jardinier ou de la maison de l'artisan, avec lesquelles on ne doit point les confondre.

L. G.


ARCADIA

Planche trente-septième. — L'Arcadie. Tableau du Musée de Versailles; par le Poussin.

L'Arcadie n'était point la contrée de la Grèce la plus favorisée de la nature. Son sol était inculte et montueux. Pendant longtemps les Arcadiens ne s'adonnèrent qu'à la vie pastorale. Le genre de leurs occupations et l'isolement dans lequel ils vivaient excitèrent l'enthousiasme des poètes qui firent de ces campagnes le séjour de l'innocence et de la paix. On supposa que les principales divinités champêtres étaient nées en Arcadie, et la poésie célébra les jeux et les mœurs des habitans de ce pays.

Ces traditions ont inspiré au Poussin l'idée de la composition qui, au jugement des gens de lettres et des philosophes, peut être considérée comme un de ses chef-d'œuvres. Il y a exprimé une pensée profonde avec une noble simplicité. Trois bergers et une bergère trouvent, au milieu d'une plaine, le tombeau d'un de leurs compatriotes. Le plus âgé s'incline, et lit cette inscription : *Et in Arcadiâ ego : et moi je fus aussi dans l'Arcadie !* L'un des jeunes gens s'appuie sur la tombe ; l'autre montre du doigt cette inscription à la jeune fille ; et tous se livrent à des réflexions mélancoliques sur l'instabilité du bonheur et la briéveté de la vie.

Sous le rapport de l'art, ce tableau n'est pas aussi précieux que plusieurs autres ouvrages du même maître ; mais il semble que le Poussin ait voulu laisser dominer sa pensée et écarter toute idée d'ornemens et d'accessoires. Le paysage est peu considérable,

tandis que dans plusieurs autres de ses compositions il a déployé, en cette partie, toutes les richesses de son imagination.

Le Poussin a traité deux fois ce sujet. Le second tableau est maintenant en Angleterre. Le tombeau est sur un des côtés. Les figures, vues de profil et debout, s'approchent pour lire l'inscription. Cette dernière composition n'a pas, à beaucoup près, un aspect aussi imposant que celle dont on donne ici la gravure.

Ce tableau, qui fait maintenant partie du Musée de Versailles, était placé dans les appartemens de la reine. Il est peint sur toile, et a 5 pieds de long sur environ 3 pieds de haut.



Eléonore Lingée Sculp.

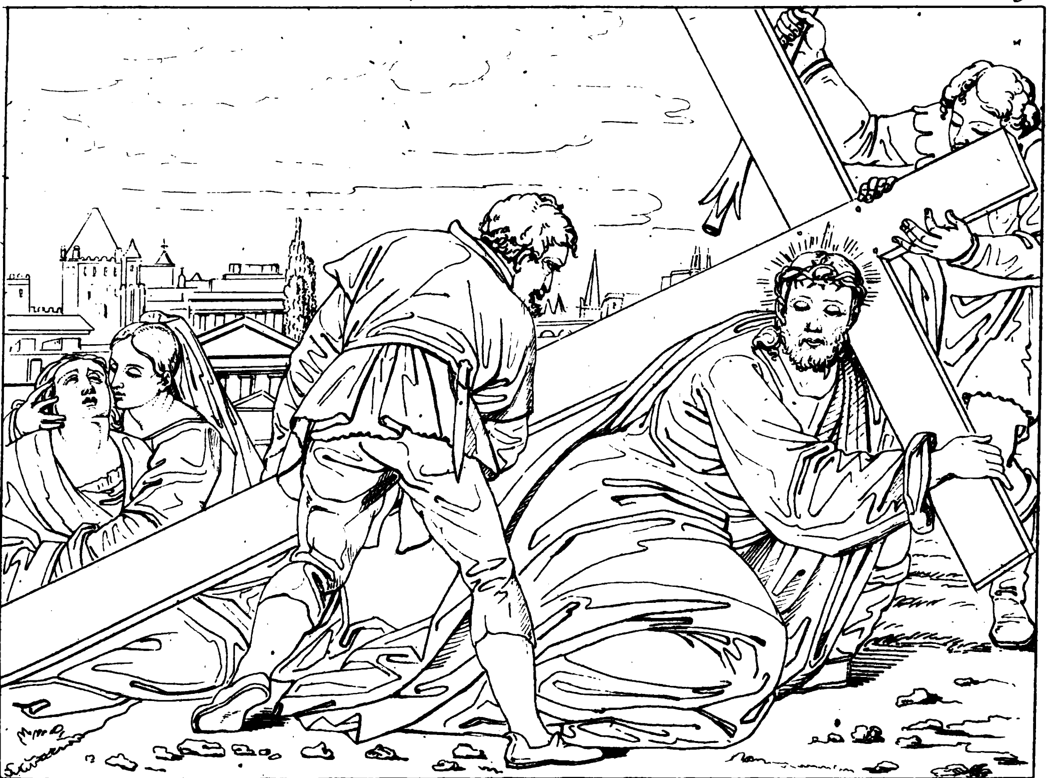
Planche trente-huitième. — *Jeune Chasseur. Bas-relief antique de la galerie du Musée.*

Ce chasseur, à demi-couvert d'une peau de lion, est assis sur un fragment de rocher. Il joue avec son chien (*), et lui montre un lièvre qu'il tient élevé en l'air. Un autre lièvre est suspendu par les pattes à une colonne carrée sur laquelle est une draperie. Ces objets se groupent avec un arbre qui peut être un pin, et avec un bâton pastoral.

Cet ouvrage, remarquable par sa grandeur qui surpasse celle de la plupart des bas-reliefs antiques, et par le mérite de l'exécution, a environ 6 pieds de haut sur 4 de large. Le dessin de la figure est correct. Son attitude a de l'élégance et de la simplicité. Si les accessoires ne sont pas très-soignés (comme on a souvent occasion de le remarquer dans les sculptures antiques), ils sont du moins disposés d'une manière pittoresque.

Ce bas-relief est bien conservé ; il n'y a de restauré qu'une partie de la cuisse et les pieds de la figure. Il était placé dans la galerie de la *Villa Albani*, à Rome.

(*) C'est sans doute par inadvertance que, dans le livret d'explication des antiques du Muséum, on désigne cet animal comme étant une *panthère*. Quoique d'une exécution assez médiocre, il n'est pas méconnaissable. Les oreilles pendantes suffiraient seules pour prouver que l'artiste a voulu représenter un chien.



P. Veronèse pinx.t Eléonore Lingée Sculp.t

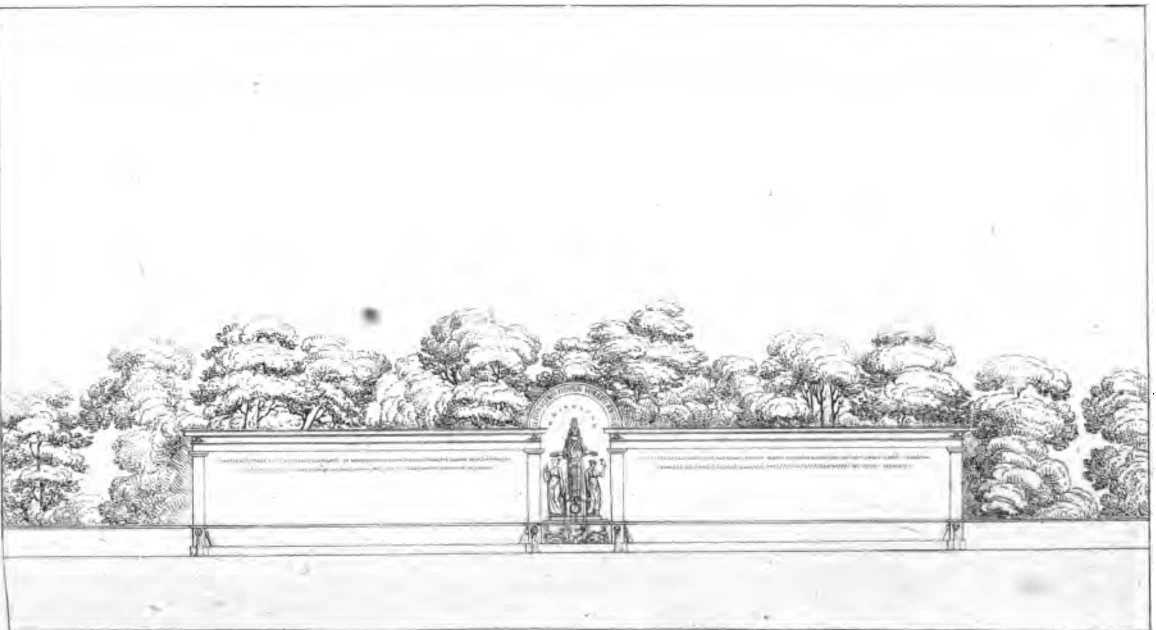
Planche trente-neuvième. — Jésus-Christ portant sa croix. Tableau de la galerie du Musée ; par Paul Véronèse.

Le Christ succombe sous le poids de l'instrument de son supplice. Simon et un autre juif cherchent à soulever le fardeau qui l'accable. Sur un plan plus éloigné, la Vierge s'évanouit dans les bras de la Madeleine. On voit à l'horizon une partie de la ville de Jérusalem.

Ce tableau pourrait être considéré comme une esquisse, à raison de son peu d'étendue (*) et de la manière heurtée dont il est exécuté, si cette manière n'était celle que Paul Véronèse a constamment adoptée pour ses ouvrages. La tête du Christ a de la froideur; l'attitude de cette figure offre quelque chose d'affecté et de théatral. Les deux personnages qui l'accompagnent sont également dénués de caractère, et ce défaut est d'autant plus remarquable que le groupe de la Vierge et de la Madeleine a beaucoup d'expression. Il est inutile de relever les fautes contre le costume. Paul Véronèse semble n'avoir jamais donné à cette partie l'attention nécessaire. La couleur du tableau est digne d'un des premiers maîtres de l'école vénitienne. A la vérité, le ciel et l'architecture sont de tons faux et crus qui nuisent à l'effet de l'ensemble; mais l'ouvrage paraît avoir beaucoup souffert. Les carnations sont vigoureuses, et les

(*) Il a environ 2 pieds et demi de large sur 2 pieds de haut.

draperies d'un aspect brillant. La tunique du Christ est de couleur de laque, et son manteau est bleu. Le vêtement des deux Juifs est rouge-brun. La Vierge a une robe violette. Celle de la Madeleine est de couleur changeante, jaune dans les clairs, et lie de vin dans les ombres. Toutes ces draperies sont peintes avec beaucoup de facilité, mais on desirerait que la touche en fût généralement plus soignée. Ce tableau faisait partie de la collection du roi.



Durand & Thibaut inv: Devilliers jeune Sc.

Planche quarantième. — Projet de Fontaine et Lavoirs publics ; par MM. Thibaut et Durand.

Il y a beaucoup d'art à savoir s'abstenir de décoration, en architecture, lorsque cette décoration n'est pas commandée par le caractère du monument, lorsqu'elle n'est pas absolument nécessaire, et que la seule disposition du local ou sa liaison avec les objets environnans et les accessoires peuvent en tenir lieu. C'est cette sagesse de composition, et cette observation judicieuse des convenances qui ont mérité et fait obtenir à MM. Thibaut et Durand un prix dans le concours public de l'an 3 (1793), pour le projet de fontaine et lavoirs publics dont l'élévation est représentée ici, planche 40.

Ces artistes ont parfaitement senti que dans les lieux où il pouvait y avoir un fonds de verdure pittoresque, des eaux vives et de grands bassins formant de vastes miroirs pour réfléchir un beau ciel et les formes du paysage, il ne fallait opposer que les lignes simples d'un mur lisse acotté par des *antes* ou pilastres aux angles, suivant la méthode des anciens, et ils ont seulement placé une statue de la Nature, groupée avec quelques-uns de ses attributs, dans une grande niche qui occupe le milieu de cette conception neuve et ingénieuse par son extrême simplicité. Combien d'artistes médiocres auraient entassé tous les membres de l'architecture des différens peuples dans une si grande superficie ! Avec beaucoup plus de moyens et une dépense décuple, ils auraient produit beaucoup moins d'effet ; et nous desirons, pour la gloire de l'art et pour celle des sages compositeurs,

qu'un pareil monument puisse recevoir son exécution dans quelque beau jardin ou sur une de nos grandes routes. Alors le voyageur serait frappé du pouvoir et des charmes de l'architecture, lorsqu'elle est employée par des mains habiles et mise à sa véritable place ; alors celui qui a parcouru les belles contrées de la Grèce ou de l'Italie, reconnaîtrait l'application savante des études que l'artiste se plaît à recueillir sur ce terroir fertile dont les arts sont aussi des plantes indigènes, parce que la nature y est abondante, le ciel pur, et les habitans doués d'un sentiment fin et délicat pour les cultiver avec amour, et les juger avec sagacité.

Heureux celui qui peut, à l'aspect des productions que ces beaux sites ont inspirées, se rappeler avec délices ses promenades sur les bords du Tibre ou de l'Arno, en croyant à chaque pas rencontrer l'ombre d'Horace et de Virgile, ou reconnaître un tableau du Poussin!

L. G.



Bernardino Luini pinxt. Eléonore Lingée Sculpt.

Planche quarante-unième. — Sainte Famille. Tableau de la galerie du Musée ; par Bernardino Luini.

La Vierge est assise sur les genoux de Sainte Anne. Elle tient dans ses bras l'Enfant Jésus, qui, d'une main caresse le petit S. Jean, et de l'autre semble lui donner sa bénédiction. Sainte Anne élève la main vers le ciel. S^t. Joseph est dans une attitude méditative et recueillie.

Tout dans ce tableau retrace la manière de Léonard de Vinci. Les expressions ont de la finesse ; le dessin est pur ; on desirerait seulement que la tête de S. Joseph eût des formes plus mâles. Si le coloris n'offre pas des teintes bien naturelles, il a de l'harmonie et de la vigueur. L'exécution est soignée, peut-être même l'est-elle trop dans les détails ; mais c'est encore là un des traits caractéristiques du grand peintre que Luini avait pris pour modèle. Le choix des draperies n'est pas tel que l'eût fait un coloriste, mais les tons en sont fiers et brillans. Les linges qui entourent la tête de la Sainte Vierge et celle de Sainte Anne sont transparens et tirent sur le jaune. La Vierge a une robe écarlate et deux draperies, dont l'une est bleue et l'autre verte. Le manteau de S. Joseph est jaune-brun. Le fond du tableau représente l'intérieur d'une grotte.

Cet ouvrage est précieux par les beautés qu'il réunit, et parce qu'il donne une idée du talent de l'artiste, jusqu'ici peu connu en France. Outre cette Sainte Famille, le Musée ne possède, de la main de Luini, qu'un *S. Jean-Baptiste avec un agneau.*

Les figures du tableau dont on donne le trait, sont de petite nature. Il est peint sur bois.

Notice sur Bernardino Luini.

Bernardino *Lovino,* ou comme on l'écrit plus souvent, *Luini,* naquit à Luino, sur les bords du Lac Majeur, dans le duché de Milan. Les auteurs italiens qui ont parlé de ce peintre, n'ont pu décider s'il vint à Milan, avant ou après que Léonard de Vinci fut parti de cette ville, et ignorent par conséquent s'il faut placer Luini parmi les élèves de ce grand maître, ou seulement parmi ses imitateurs. L'époque de la naissance de Luini est également inconnue; toutefois on assure que vers l'an 1500, il avait déja produit des ouvrages estimables. On cite de lui un tableau représentant *Jésus-Christ au milieu des docteurs.* Luini s'y est peint dans un âge avancé, et la date de ce tableau est de 1525. Quoi qu'il en soit, comme on a eu occasion de le remarquer dans la description de la Sainte Famille, qu'on voit au Muséum, Luini a mieux saisi la manière de Léonard de Vinci qu'aucun des autres peintres qui ont voulu l'imiter.

Le talent de Luini a même en quelque sorte nui à sa réputation, car ce n'est guères qu'à Milan que ses ouvrages sont connus sous son propre nom. En plusieurs autres lieux, et en Italie même, ils sont souvent attribués à Léonard.

La Suite à la Planche 43.



Julien inv^t. *Eléonore Lingée Sculp^t.*

Planche quarante-deuxième — Jean de La Fontaine. Statue en marbre, par Julien ; *placée dans la salle de l'Institut national.*

Jean de La Fontaine naquit à Château-Thierry, en 1621. Il parvint jusqu'à l'âge de 22 ans sans connaître lui-même son génie. Enfin, à cette époque, la lecture d'une ode de Malherbe lui fit sentir qu'il était poète. Doux, simple dans ses goûts, timide en société, il semblait peu fait pour le joug de l'hymen; cependant ses amis lui firent épouser une jeune personne, distinguée par son caractère et sa figure. Ce mariage ne fut point heureux. Le desir de l'indépendance, et l'attrait que le séjour de la capitale avait pour La Fontaine, l'engagèrent à s'éloigner de sa femme. Il ne revenait guères à son pays natal que pour y vendre quelques portions de son patrimoine. Tout ce que la cour et la ville renfermaient de plus distingué, s'empressèrent de l'accueillir. Il coula ses jours au sein des muses et de l'amitié, sans jalousie, et peut-être sans connaître son extrême supériorité sur la plupart de ses contemporains. Ses ouvrages sont trop connus pour qu'on en parle avec un détail que d'ailleurs cette notice ne comporte pas. Ses fables, son premier titre à une réputation immortelle, l'ont placé au dessus de tous ceux qui avaient traité avant lui ce genre de poésie, et seront toujours le désespoir de ceux qui tenteront de marcher sur ses traces. Il mourut à Paris, en 1695, à l'âge de 74 ans, laissant la réputation d'un des plus grands génies qui jamais aient honoré la poésie et la France.

L'ancien gouvernement ayant eu le desir d'ériger des

statues à la mémoire de nos hommes illustres, choisit M. Julien, alors professeur à l'académie de peinture et sculpture, aujourd'hui membre de l'Institut national, pour exécuter celle de La Fontaine. L'artiste l'a représenté assis, et écrivant une de ses fables. Au mérite de la ressemblance, que le sculpteur a saisie sur les portraits qui nous restent de ce grand poète, cette figure joint l'avantage de retracer parfaitement le *caractère* de La Fontaine. On voit près de lui un volume de ses œuvres, et un renard qui rappelle quelques-unes de ses fables. On aperçoit, sur la plinthe, plusieurs bas-reliefs dont elles ont fourni les sujets. Le costume est exact, et le sculpteur a su lui donner un aspect avantageux.



P. Véronèse pinxt. C. Normand. Sc.

***Planche quarante-troisième. — Rebecca et Eliezer. Tableau du Musée de Versailles; par* Paul Véronèse.**

Lorsqu'on a donné le trait du tableau où le Poussin a représenté le même sujet, on en a donné une explication à laquelle le lecteur voudra bien recourir (*).

Le tableau de Paul Véronèse offre les beautés et les défauts qui caractérisent ce maître. L'expression des figures est à peu près nulle, et le costume est purement de fantaisie; mais le coloris a beaucoup de force, et toutes les parties sont exécutées avec une grande facilité. Les chameaux que le peintre a introduits avec raison dans le lieu de la scène, sont de l'espèce à une seule bosse, connue sous le nom de *dromadaire*. Ces animaux qui ont sans doute été étudiés d'après nature sont parfaitement bien dessinés. La forme du puits, et celle des maisons sont d'un goût moderne qui ne peut convenir au temps ni au pays où l'action se passe; mais Paul Véronèse, souvent inexact dans ses compositions, sait racheter ses défauts par des beautés du premier ordre.

Ce tableau faisait partie de la collection du roi. Il est encore placé au château de Versailles, dans le *salon d'Hercule*. Il est peint sur toile: les figures sont de grandeur naturelle.

***Suite de la Notice sur* Bernardino Luini.**

Quelques-uns des tableaux de Luini rappellent assez le style de Raphaël, pour faire présumer qu'il a été à

(*) Voyez pl. 49, p. 101 du premier volume des Annales.

Rome, et qu'il y a étudié les compositions de ce célèbre peintre; mais cette conjecture n'est appuyée d'aucun fait. D'ailleurs, en imitant heureusement la manière de Léonard de Vinci, Luini a dû se rapprocher de celle de Raphaël, puisque ces deux grands maîtres ont des beautés qui leur sont communes, telles que l'élégance du dessin, la grâce et les expressions vraies et délicates.

Luini a laissé beaucoup d'ouvrages à Sarano, à Milan et dans plusieurs églises du Lac Majeur. L'année de sa mort n'est pas connue.



E. Le Sueur pinx[t].

C. Normand Sculp.

Planche quarante-quatrième. — ***Diane et Calisto. Tableau*** d'Eustache le Sueur.

Calisto, fille de Lycaon, était, selon la fable, une des nymphes favorites de Diane. Jupiter l'aima, et eut recours à un déguisement pour la séduire. Calisto se reposait des fatigues de la chasse, dans un lieu solitaire, lorsque ce dieu, sous la figure de Diane, s'approcha d'elle, et triompha de sa pudeur. Quelques mois après, Diane voulut se baigner avec ses compagnes : Calisto fut la seule qui refusa de se dépouiller de ses vêtemens ; mais les autres nymphes, malgré sa résistance, parvinrent à la déshabiller, et on s'aperçut alors qu'elle était enceinte. Diane irritée lui défendit de reparaître à ses yeux. Junon, plus vindicative que Diane et plus cruellement offensée, métamorphosa Calisto en Ourse. Mais Jupiter l'enleva au ciel avec son fils Arcas, et les plaça tous deux au rang des astres. Ils y formèrent les constellations de la *grande* et de la *petite ourse*. Comme ces constellations ne sont jamais au dessous de l'horizon, les poètes feignirent qu'à la prière de Junon, les dieux de la mer leur avaient défendu de se plonger dans l'Océan.

Dans ce tableau, peint en grisaille, le Sueur a représenté l'instant où Diane découvre la grossesse de Calisto. L'artiste s'est attaché à imiter le style des bas-reliefs. Les figures sont presque toutes sur le même plan, et offrent peu de raccourcis. Toutes les têtes sont vues de profil. Le fond de paysage a peu d'étendue. Cette

composition, où l'on retrouve l'élégance du dessin et l'aimable facilité de le Sueur, fut peinte sur l'un des côtés du cabinet *des bains*, à l'hôtel Lambert. Les figures ont environ deux pieds de proportion.



Rubens pinx.

Planches quarante-cinquième et quarante-sixième. — Le gouvernement de la reine. Tableau de la galerie du Luxembourg; par Rubens (*).

Rubens a déployé, dans cette vaste composition, toutes les richesses de son génie. On peut considérer ce tableau comme un poème, dont les épisodes se lient parfaitement au sujet principal. Il ne présente point le mélange, souvent défectueux, de personnages historiques et d'êtres imaginaires. Ici toutes les figures sont allégoriques, mais elles sont généralement connues, et réalisées, pour ainsi dire, depuis longtemps, par les peintres et les poètes.

L'artiste voulant caractériser l'*heureux gouvernement* de la reine, ne pouvait employer une fiction plus noble ni plus pittoresque. La scène se passe dans l'Olympe. Jupiter est assis sur son trône; son aspect est grave et majestueux; il tient le sceptre et le foudre, attributs de sa toute-puissance. Junon, assise à ses côtés, attèle, par son ordre, au globe d'azur qui désigne la France, des colombes, symbole de la douceur. Un Amour (celui qui unit les bons princes et leurs sujets) s'apprête à diriger le vol de ces oiseaux. La Paix, dans une attitude respec-

(*) Cette planche porte deux numéros, parce qu'elle est double, et qu'elle est comptée pour deux selon l'usage, et afin que le nombre des 72 planches qui doivent composer le volume se trouve exact. Si l'on n'eût pas pris le parti de faire une planche double, les figures ne se fussent pas trouvées dans la proportion de celles des autres planches d'après la galerie du Luxembourg.

tueuse, et tenant en main son caducée, s'approche du trône de Jupiter, et semble promettre de fixer sa demeure chez les Français. Près d'elle, est la Concorde, sa sœur, tenant un faisceau. L'artiste a réuni, dans sa composition, toutes les divinités de la cour céleste, parmi lesquelles on distingue le Temps et Mercure, Cérès couronnée d'épis, Bacchus tenant son thyrse, Pan et les Nymphes qui président aux campagnes. Dans un lointain lumineux, on aperçoit encore un groupe de divinités. De l'autre côté, Diane est sur son char, et presse ses coursiers. Le signe du zodiaque indique les mois qui suivirent celui où Marie de Médicis prit les rênes du gouvernement (*).

Sur le premier plan, Apollon tenant son arc, Minerve, armée de sa lance et couverte de son égide, poursuivent la Discorde, l'Envie, la Haine et la Fraude qui secouent leurs flambeaux et agitent leurs serpens. Mars s'apprête aussi à les combattre, malgré Vénus qui s'efforce de le retenir.

On ne peut disconvenir que le dessin de ce tableau prête à la critique; il est néanmoins digne d'éloges sous plus d'un rapport. On desirerait plus de noblesse et de pureté dans les figures principales, mais l'ensemble est parfaitement rendu, et plusieurs détails offrent de la vérité et de la correction. Le profil de Jupiter n'a point la grandeur que les artistes grecs avaient su donner au maître des dieux, et dont le type se retrouve dans plu-

---

La Balance et le Scorpion désignent l'automne. La reine fut nommée régente par le parlement, aussitôt après la mort de Henri IV, assassiné le 14 mai 1610.

sieurs bustes antiques parvenus jusqu'à nous. L'Apollon serait d'un assez bon goût de dessin, si cette figure ne devait représenter qu'un jeune homme vigoureux; mais il paraît lourd, lorsqu'on le rapproche du modèle sublime que l'artiste a voulu imiter. Si l'attitude de Minerve a beaucoup de mouvement et d'énergie, la tête de cette déesse est totalement dénuée de dignité. Mars n'est ici, comme dans tous les autres tableaux de Rubens, qu'un guerrier d'un âge mûr, armé de toutes pièces; ce qui n'est nullement conforme aux idées des anciens.

La plupart des autres figures sont d'un meilleur goût de dessin. Celle de la Paix, entre autres, a toute la noblesse qu'on eût pu attendre d'un grand maître des écoles de France ou d'Italie. Les divinités infernales sont même dessinées avec une énergie qui n'est pas dépourvue de correction.

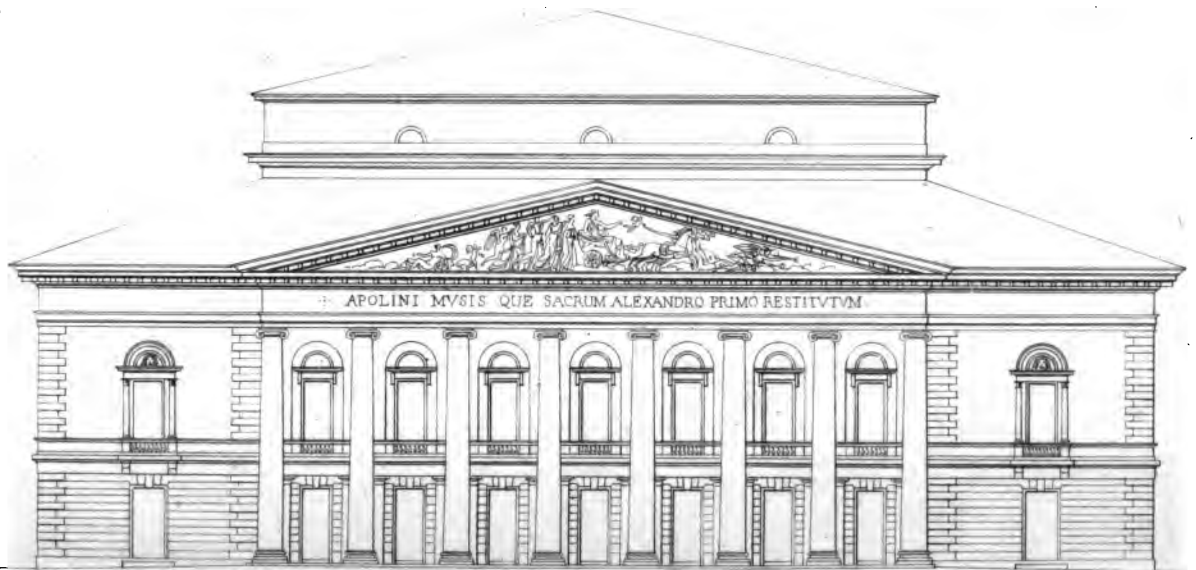
La couleur fière et brillante, la belle distribution des ombres et des lumières donnent à ce tableau l'aspect le plus imposant. L'assemblée des dieux est dans un jour très-pur : de grandes masses de demi-teintes occupent la partie droite du tableau; de pareilles masses sont reproduites à gauche par les nuages qui supportent Pan et les Nymphes.

Le choix de la couleur des draperies est fait avec une rare intelligence. Le manteau qui couvre en partie Jupiter est d'un rouge adouci dans les clairs par des tons presque blancs. La robe de Junon est violette et son voile grisâtre. La Paix a une tunique bleue, et son manteau, dont le fond est vert, présente dans les parties éclairées des teintes jaunes qui sont en harmonie avec la draperie de la Concorde. Bacchus et Cérès ont des vêtemens de couleurs changeantes



où le violet domine. L'écharpe de Vénus est de couleur de laque, affaiblie dans les clairs. Le manteau d'Apollon est d'un rouge très-vif, et les draperies de Minerve, bleues, violettes et d'un jaune sombre, ont autant de force et de vigueur que les teintes de l'armure de cette déesse et de celle de Mars. La même solidité de tons se retrouve dans les carnations et dans les draperies sombres des monstres infernaux.

Parmi tant de beautés d'un ordre supérieur, ce qui frappe le plus dans ce tableau, c'est la chaleur et le sentiment qui ont animé le pinceau de l'artiste, et qui ont donné à chaque figure une vérité et une force d'expression, dont il est difficile de se former une idée juste, d'après des descriptions ou même des copies.



Th. De Thomon inv.t C. Normand Sculp.

Planche quarante-septième. — Façade du nouveau Théâtre de Saint-Pétersbourg; par Thomas de Thomon, *architecte de S. M. l'empereur de toutes les Russies.*

Il y a quelques mois que les journaux ont parlé avec éloge du nouveau théâtre de Saint-Pétersbourg, érigé sur les dessins de M. Thomas de Thomon, architecte français, et qu'ils ont fait la description de ce monument, l'un des plus considérables qui existent maintenant pour la grandeur et la magnificence; mais on sait que les descriptions écrites ne font connaître les monumens et les objets d'art en général que bien imparfaitement. Il faut des dessins pour bien saisir le caractère et les formes, que, sans un tel secours, chacun crée et suppose en imagination, sans rencontrer la vérité.

Le plan et l'élévation ici représentés sous les numéros 47 et 48, commenceront par donner une idée de l'étendue, de la disposition et du genre de décoration extérieure, en attendant que la coupe fasse juger bientôt de l'intérieur.

Les artistes trouveront sans doute que la forme du plan se rapproche de celle des théâtres modernes d'Italie, et plus particulièrement des grands théâtres de Naples et de Turin; c'est celle d'un œuf tronqué où la loge impériale occupe le milieu au point de la circonférence, le plus éloigné de la scène, à la vérité, mais où l'effet théatral et celui des décorations sont plus avantageux.

L'isolement entier de la salle, la multiplicité des

escaliers, la grandeur du théâtre et celle des foyers, tout semble annoncer des dégagemens faciles et les moyens d'une immense réunion de personnes sans confusion, à l'entrée comme à la sortie, soit pour les bals, soit pour les grandes représentations.

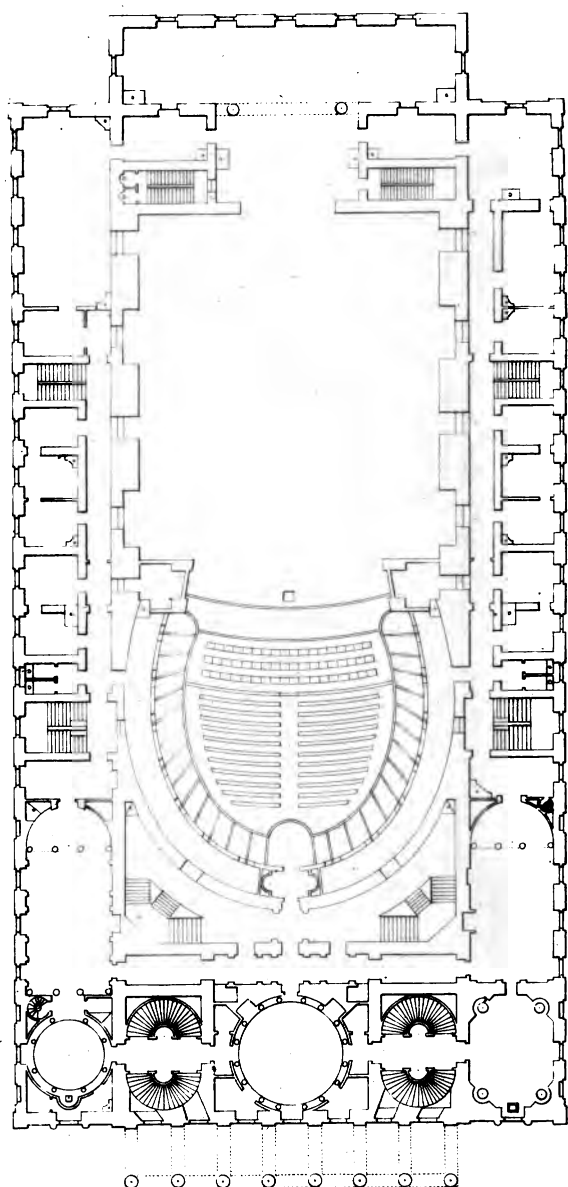
Il faut supposer que la rigueur du climat ne permet pas d'user, ainsi qu'en France et en Italie, de ces portiques ou colonnades dont on aimerait à voir un tel monument environné; un seul péristile de huit colonnes forme avant-corps dans l'étendue de la façade principale, et peut procurer la commodité de descendre à couvert, les colonnes étant à niveau du sol et suffisamment éloignées du mur pour offrir un passage aux voitures.

La disposition intérieure des vestibules et des escaliers est d'ailleurs telle qu'il est facile de circuler et d'attendre les voitures dans un local clos et bien échauffé par les poèles, quoique très-vaste et richement décoré.

L'immense étendue de la scène, et la profondeur du théâtre permettent au jeu des décorations et des machines tous les développemens et les effets que peut exiger un pompeux spectacle; enfin le mur d'une très-grande épaisseur qui environne ce théâtre donne les moyens d'intercepter toute communication avec l'extérieur, en cas d'incendie.

On ne peut donc qu'applaudir à la prévoyance et au talent de l'architecte, et louer, sans flatterie, la munificence du souverain qui vient d'ériger aux Muses un temple digne d'elles et de lui, ainsi que l'inscription dédicatoire, en latin, placée dans la frise du péristile, l'apprend aux spectateurs.

La Suite à la Planche 48.



Th. De Thomon inv: C. Normand Sculp.

Planche quarante-huitième. — Plan de l'intérieur de la salle du Théâtre de Saint-Pétersbourg; par Thomas de Thomon.

(Suite de l'article précédent).

La grande échelle de cette façade et l'élégance de ses proportions doit la rendre imposante et très-agréable en exécution, si, comme on n'en doute point, les détails sont rendus avec la précision qu'exigent ce portique et ses accessoires.

Un semblable monument manque encore à la France, malgré les vingt théâtres dont Paris est encombré plutôt que décoré. Aucun d'eux n'offre encore les moyens de représenter un grand opéra avec la pompe que commande la réunion des dieux et des héros; il est difficile d'y arriver sans peine, et d'y assister avec sécurité, sans courir le risque d'incendier le voisinage, et surtout ce trésor de la science qu'on ne peut voir sans frémir exposé chaque jour à un tel accident.

L. G.

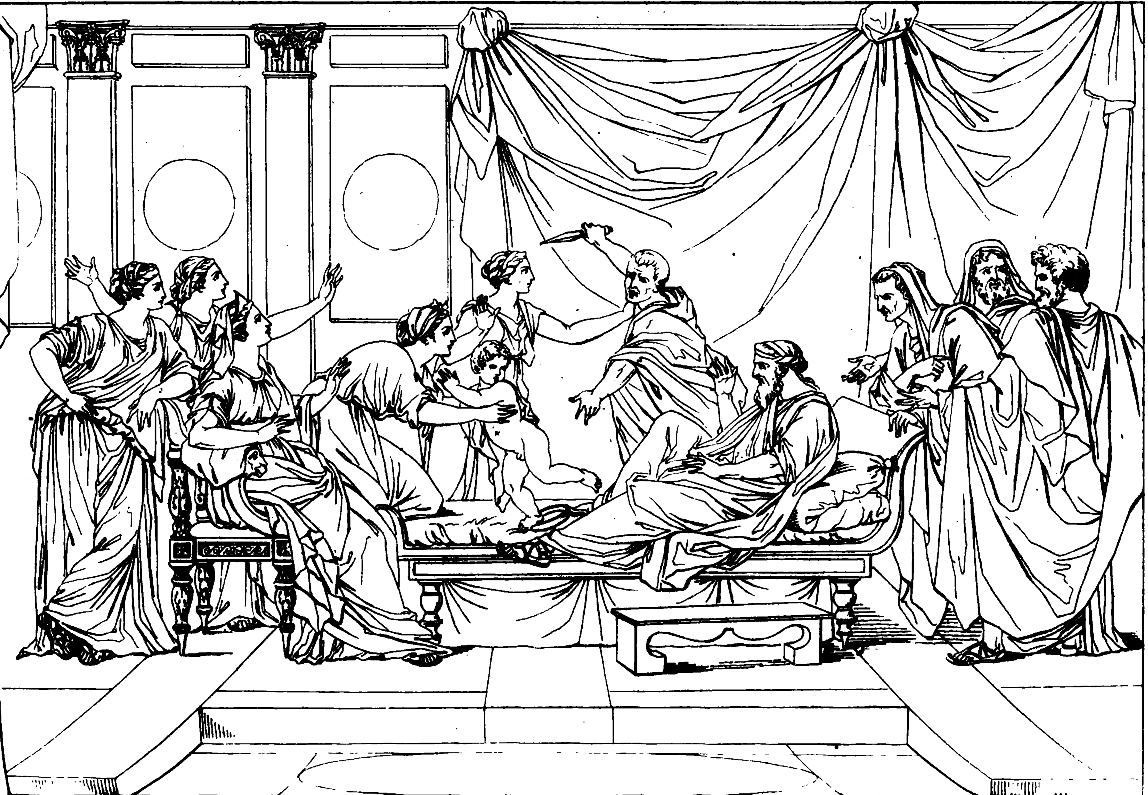


Planche quarante-neuvième. — *Moyse foulant aux pieds la couronne de Pharaon. Tableau de la galerie du Musée ; par* N. Poussin.

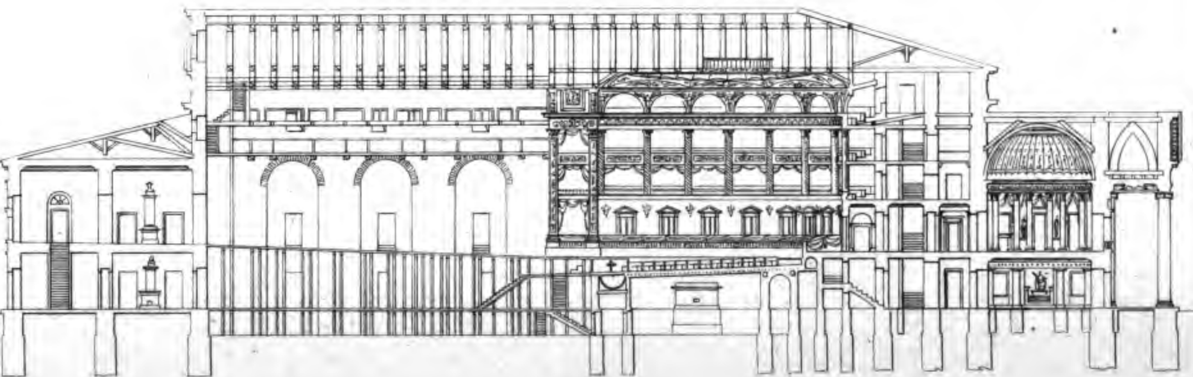
On a donné, dans le quatrième volume des Annales, la gravure du même sujet, traité par le Poussin, avec des changemens assez considérables, et on a rapporté succinctement le récit de l'historien Josephe, touchant ce fait peu authentique de la vie de Moyse (*).

Le roi est assis sur un lit, de forme antique. L'étonnement est peint sur son visage. La princesse et quelques-unes de ses femmes partagent la surprise du roi, mais en même temps elles tremblent pour l'enfant. L'une d'elles le prend dans ses bras, et se dispose à l'enlever loin de l'eunuque courroucé qui, un poignard à la main, veut venger l'insulte faite à son maître. Trois vieillards sont près du roi; ils méditent sur ce qu'ils voient, et paraissent tirer, de l'action de Moyse, de sinistres augures. La scène se passe dans un riche appartement.

L'aspect de ce tableau n'a rien d'attrayant. Les carnations ne présentent plus que des teintes sombres ou livides; l'effet général est totalement détruit, parce que quelques couleurs, telles que la draperie rouge du roi, et le manteau jaune du vieillard vu par le dos, ont conservé beaucoup de vivacité, tandis que les autres ont plus ou moins poussé au noir. Il ne faut donc point chercher ici ces teintes harmonieuses qui séduisent dans les tableaux des coloristes.

(*) Voyez Pl. 57, p. 121 du quatrième volume des Annales.

Mais lorsque cette première impression est dissipée, et qu'on examine ce tableau avec l'attention nécessaire, on y retrouve les belles parties de l'art qui ont placé le Poussin au rang des plus grands peintres. La composition est sage ; chaque figure a un motif déterminé; les expressions sont d'une justesse admirable, et également éloignées de la froideur et de l'exagération. Le dessin est très-correct; les têtes sont du plus beau choix, et les draperies parfaitement jetées. En un mot, dans l'ensemble comme dans les détails et les accessoires, on admire ce goût noble, pur et sévère qui donne tant de prix aux compositions du Poussin.



T. De Thomon inv.t C. Normand Sculp.t

Planche cinquantième. — Coupe du Théâtre de Saint-Pétersbourg ; par Thomas de Thomon, *architecte de S. M. l'empereur de toutes les Russies.*

On a pu connaître, par le plan et l'élévation du nouveau théâtre de Saint-Pétersbourg, donnés dans le précédent numéro des Annales, la forme et l'étendue de ce monument. La coupe ici représentée fera juger de sa forme intérieure et du parti adopté pour sa décoration : on sait que c'est là l'écueil du talent de l'architecte.

D'un côté, le spectateur veut être commodément placé pour voir et entendre de tous les points de la salle ; de l'autre, l'acteur exige qu'on lui procure tous les moyens d'une recette abondande, en resserrant néanmoins les dimensions et l'espace, pour ne pas atténuer sa stature, son geste et son organe. L'homme de goût prétend jouir de tout à la fois, et ne permet pas que le coup-d'œil général et l'effet de l'architecture soient altérés par des entraves ; il veut que l'architecture déploye son faste et sa richesse, que la forme générale soit agréable, et que les détails n'en détruisent point l'harmonie. L'auteur du nouveau théâtre de Saint-Pétersbourg a cherché les moyens d'éviter tant d'obstacles réunis, en formant une espèce de soubassement du premier rang de loges ; il en a ensuite compris deux autres rangs dans la hauteur d'un ordre corinthien, au dessus duquel un quatrième rang se dessine en arcades et supporte le plafond dont il fait partie.

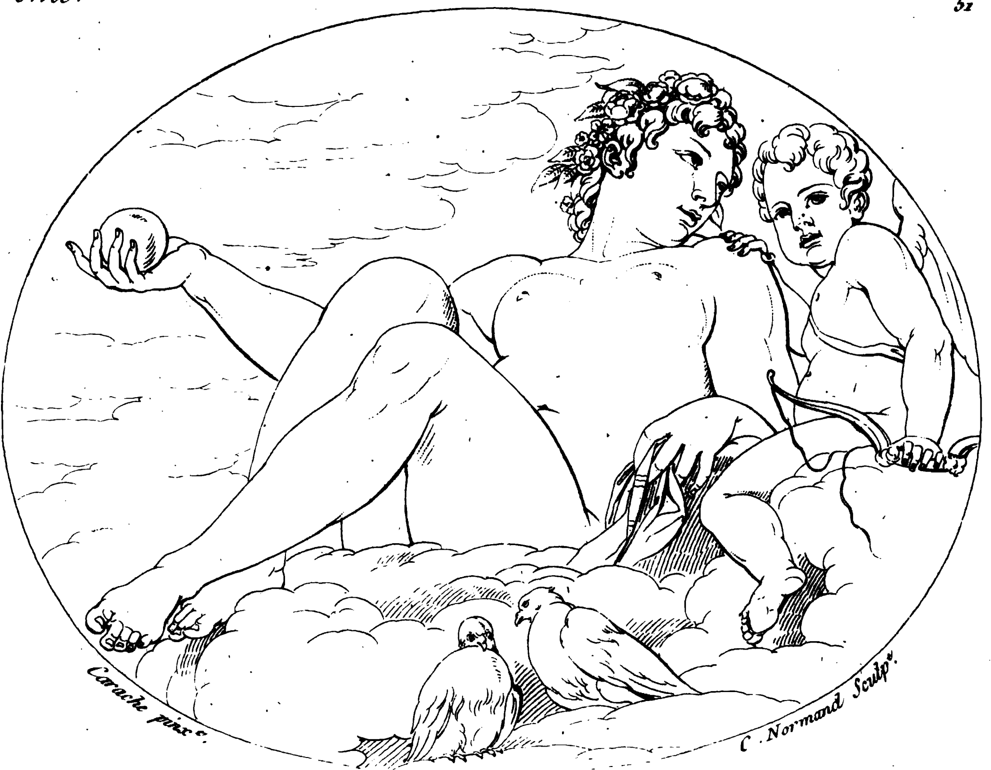
C'est entre ces arcades que sont placées ces renom-

mées, espèces de cariatides dont les ailes semblent soutenir la coupole, et couronnent avec hardiesse cet ensemble imposant, qu'un nombreux concours de spectateurs vient admirer, et dont il forme lui-même la richesse.

Le plafond est orné d'une voile à 24 divisions; on distingue, parmi les arabesques, les neuf Muses et les douze signes du Zodiaque; au milieu, la Nuit est peinte allégoriquement, et semble appeler les Plaisirs et les Amours.

Le théâtre est vaste, le jeu des machines peut s'y exécuter avec facilité, les acteurs y trouvent toutes les pièces nécessaires au service, commodément disposées et bien échauffées par des poêles toujours maintenus au même degré. Un grand ordre composé forme la décoration de l'avant-scène, les ornemens sont d'un bon choix et dans le style antique, que l'architecte, homme de goût et bon dessinateur, a puisé dans les beaux monumens de l'Italie, où il a fait un long séjour.

L. G.



Carache pinx.t

C. Normand Sculp.t

Planche cinquante-unième. — L'Air. Tableau de la galerie du Musée; par Annibal Carache.

Les anciens et, à leur imitation, les modernes, ont représenté l'élément de l'air sous différentes formes. Les Grecs l'ont quelquefois confondu avec Jupiter lui-même, et alors c'était à l'air le plus pur, à l'*éther* qu'ils rendaient hommage. Souvent ils adorèrent l'air atmosphérique, sous le nom de Junon. Quelquefois aussi ils ont fait de l'air une divinité particulière, que les Saisons avaient élevée, qui avait la Lune pour épouse, et la Rosée pour fille.

Chez les modernes, l'air est représenté sous la figure d'une femme assise sur des nuages. Ses cheveux sont agités, et ses draperies voltigent au gré des vents. Elle a près d'elle le paon consacré à Junon, et un caméléon, parce que dans le temps où la physique admettait beaucoup de notions erronées, on pensait que l'air était l'unique aliment de cet animal. Le plus souvent, Junon, Iris ou Zéphire servent à personnifier l'air.

Annibal Carache n'a suivi aucune de ces traditions. Ce peintre a choisi, pour représenter l'air, Vénus et l'Amour. C'est au moins une licence qu'il est plus facile d'excuser que de justifier. La déesse de la beauté est négligemment couchée sur des nuages, et regarde son fils. Elle tient d'une main la pomme, monument de son triomphe sur Junon et Minerve; près d'elle sont les colombes, ses oiseaux favoris.

A la forme de ce tableau et aux raccourcis que présentent les figures, on le reconnaît pour un de ceux

qui ornaient le plafond du palais ducal, à Modène (*).

On retrouve dans cet ouvrage le dessin fier et savant du Carache. Peut-être les figures, d'ailleurs exactes sous le rapport de la correction, ont-elles des formes un peu trop prononcées; peut-être aussi la partie supérieure du corps de Vénus offre-t-elle un raccourci peu agréable. Quant au coloris, il a de la finesse, et rappelle le temps où les Caraches s'appliquaient à imiter celui du Corrège. Les teintes n'en sont cependant pas aussi variées que celles de ce grand maître. Le ciel et les nuages sont vigoureux; mais les tons azurés ont poussé au vert, ce qui détruit la vérité dans cette partie du tableau.

(*) Voyez pl. 11, p. 29, et pl. 15, p. 37 de ce sixième volume.



C. Normand Sculp.t

Planche cinquante-deuxième. — Minerve, dite *la Pallas de Velletri. Statue antique de la galerie du Musée.*

A peine cette admirable statue fut-elle découverte, que les connaisseurs et les artistes la placèrent au rang des chef-d'œuvres antiques parvenus jusqu'à nous. Parmi toutes les figures de Minerve, il n'en est point qui présente cet aspect imposant, que la Pallas doit bien plus encore à la noblesse et à la pureté de ses formes qu'à sa proportion colossale (*). Elle a sur sa tête un casque d'une forme simple et élégante ; la redoutable égide couvre sa poitrine ; son corps est enveloppé de la draperie nommée *peplum* qui forme autour d'elle des plis d'un élégante simplicité. L'extrémité de cette draperie est festonnée et comme gauffrée, particularité qui concourt avec l'austérité de l'ensemble à rapporter cet ouvrage au beau siécle de l'art, à celui dont Winckelmann désigne le style par l'épithète de *sublime*. La position du bras droit de Minerve annonce qu'elle tenait une lance ; la main gauche supportait sans doute une patère ou une Victoire. Ce n'est que depuis peu de temps que cette statue a été retrouvée. Elle fut déterrée en 1797, près de Vellétri, petite ville de l'état ecclésiastique, à 10 milles de Rome. Elle est en marbre de Paros, et d'une conservation presque parfaite. La main droite seulement est une restauration moderne.

(*) Elle a 9 pieds 9 pouces et demi de hauteur.



Le Guide pinx^t. C. Normand Sculp^t.

Planche cinquante-troisième. — La Vierge, l'Enfant Jésus et S. Jean. Tableau de la galerie du Musée; par le Guide.

Ce tableau n'a que 9 pouces de haut, sur 7 pouces de large. Le sujet est rendu avec une noble simplicité. La Vierge est assise; elle a sur ses genoux l'Enfant Jésus, dont le petit S. Jean tient un des pieds qu'il baise avec respect. Jésus lui donne sa bénédiction, et la Vierge contemple avec intérêt cette scène mystique. Un grand rideau rouge et un vase rempli de fleurs décorent le fond de l'appartement.

Ce sujet tranquille convenait au talent du Guide. Aussi l'ouvrage a-t-il joui d'une assez grande réputation pour qu'on en fît de nombreuses copies. Il faisait partie de l'ancienne collection du roi.

VIES ET ŒUVRES DES PEINTRES CÉLÈBRES.

Avis aux Souscripteurs.

Messieurs les Souscripteurs sont prévenus qu'ayant éprouvé quelque retard dans la fabrication du papier destiné à l'édition du troisième volume de ce recueil, premier de l'œuvre de Raphaël, je ne pourrai le mettre au jour que dans le courant de vendémiaire prochain. Ce retard sera racheté par le soin particulier que je mets à perfectionner l'exécution de ce volume, sous le rapport de la gravure, de la beauté du papier et de la netteté de l'impression.

La planche qui représente la Transfiguration, en tête du 1.er volume, est de grande proportion, et lé-

gèrement ombrée au pointillé, à l'imitation du lavis. Les personnes qui desireraient en avoir, par supplément, une épreuve coloriée au pinceau, dans le genre de l'acquarelle, pour l'indication des couleurs du tableau original, voudront bien m'en donner avis, et ajouter 5 fr. au prix de leur souscription.

LANDON.

n da

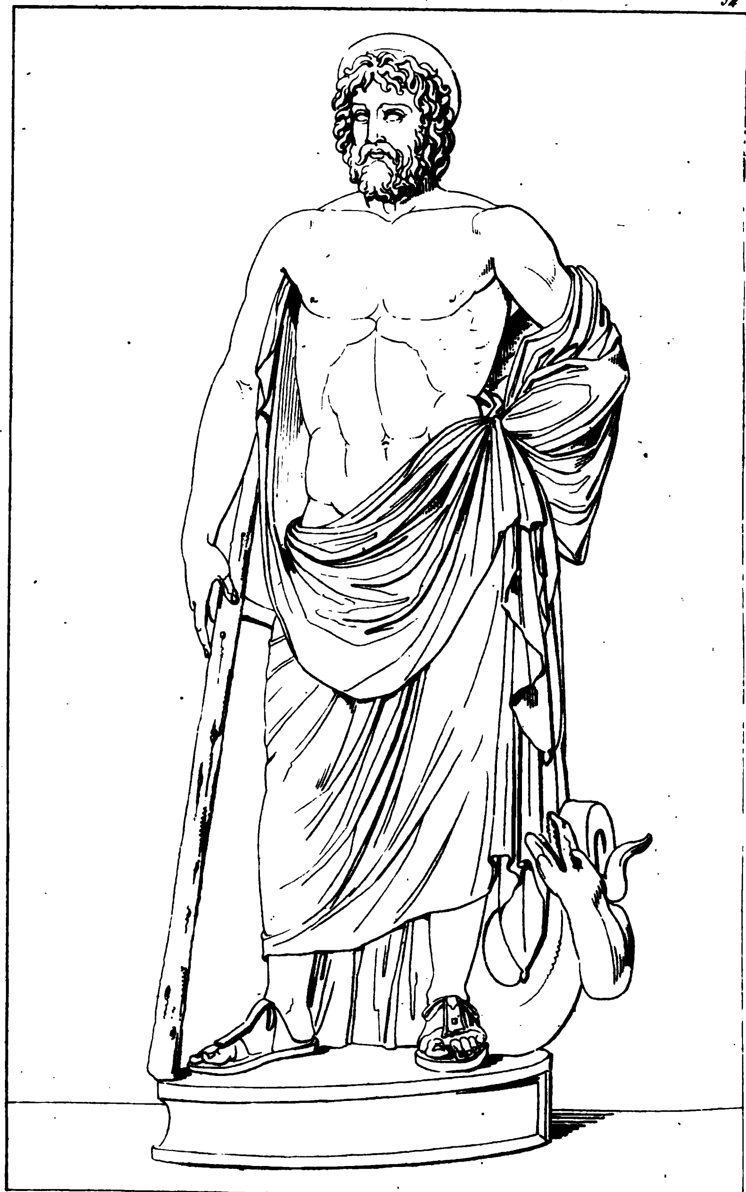
par s

ns le.

urs d.

r ans

N.



C. Normand Sculp.

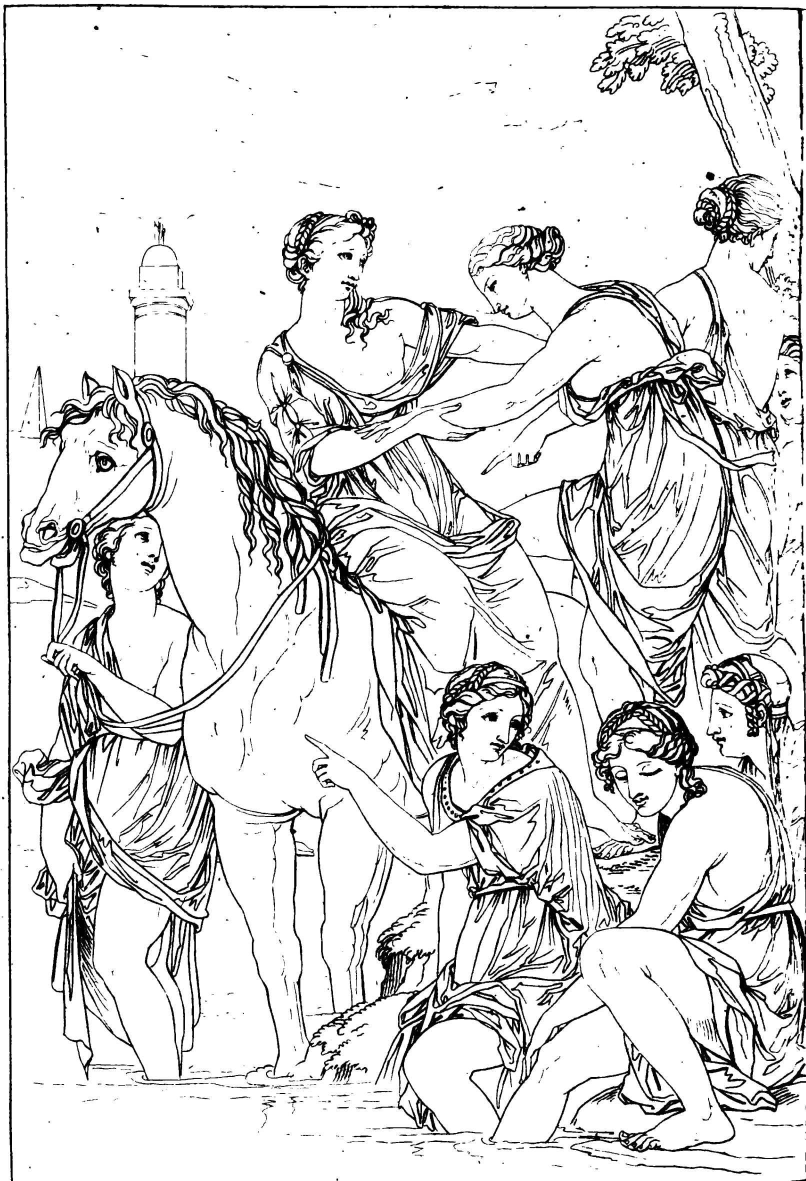
Planche cinquante-quatrième.—Esculape. Statue antique de la galerie du Musée.

Les savans anciens et modernes comptent plusieurs Esculapes. L'opinion la plus commune est celle qui fait naître ce dieu d'Apollon et de Corònis, et qui place sa naissance dans le voisinage d'Epidaure. Selon quelques auteurs, Apollon le tira du sein de sa mère que Diane avait tuée. Chiron présida à l'éducation d'Esculape, qui devint bientôt célèbre par la connaissance des simples et la composition des remèdes. La perfection où il porta l'art de guérir le fit nommer le dieu de la médecine. Compagnon des Argonautes dans leur périlleux voyage, il leur rendit de grands services. Comme Esculape ne se borna point à guérir les malades, mais qu'il ressuscita les morts, Jupiter le fit périr d'un coup de foudre, à la prière de Pluton. Machaon et Podalyre, ses deux fils, furent également habiles dans son art, et sont comptés parmi les chefs de la Grèce qui assiégèrent Troie.

On rendit les honneurs divins à Esculape, quelques années après sa mort. Epidaure, sa patrie, lui éleva le premier temple; et de là son culte ne tarda pas à s'étendre dans toute la Grèce. Les malades y venaient de toutes parts implorer la santé; et, lorsqu'ils l'avaient recouvrée, ils suspendaient aux murailles des simulacres d'or, d'argent, ou d'ivoire, représentant les parties de leurs corps qui avaient été guéries par la protection du dieu (coutume qui a été imitée dans des temps plus modernes). On adorait quelquefois

Esculape sous la figure d'un serpent, mais il était le plus souvent représenté tel qu'on le voit dans cette statue. Il a sur sa tête une bande d'étoffe roulée : sa figure a les traits nobles du maître des dieux, dont il était issu. Un large manteau couvre la partie inférieure de son corps. Il tient de la main droite un bâton, et a près de lui le serpent emblématique.

Cette belle statue est d'une assez bonne conservation. Le bras droit et la tête du serpent sont modernes; tout le reste de la figure est antique et d'un grand goût de dessin, quoique le nu offre un peu de roideur. Cette figure d'Esculape, de proportion plus grande que nature, vient de la *Villa Albani*. Elle est en marbre pentélique.



J. Stella pinx.t Dague Sculp.

Planche cinquante-cinquième. — Clélie retournant à Rome, avec ses compagnes. Tableau de la galerie du Musée ; par Jacques Stella.

Lorsque le roi Porsenna fit la paix avec les Romains, ceux-ci lui donnèrent pour ôtages plusieurs jeunes filles d'une naissance illustre. Clélie, l'une d'elles, s'enfuit du camp des Toscans, et passa le Tibre à la nage, pour rentrer dans Rome, sans être intimidée par les traits que les ennemis lui lançaient. Elle fut renvoyée à Porsenna. Ce prince honora son courage, lui fit présent d'un cheval superbe, et lui permit d'emmener avec elle plusieurs de ses compagnes, à son choix. Clélie donna la préférence à celles que leur jeunesse exposait davantage.

Si le sujet de ce tableau n'était pas connu par tradition, on pourrait difficilement se persuader que Stella ait voulu représenter le moment où *Clélie et ses compagnes retournent à Rome.* On ne distingue pas assez laquelle des deux figures principales représente Clélie. La plupart des autres ne prennent aucune part à l'action; en un mot, jamais composition ne fut plus froide, plus insignifiante, plus complètement manquée. C'est donc seulement sous le rapport de l'exécution que ce tableau peut intéresser. La couleur en est agréable ; quoique le clair-obscur en soit médiocre. Le dessin des figures est en général correct, élégant et d'une noble simplicité. Les ajustemens de têtes et les draperies ont beaucoup de grace. Le pinceau est agréable et facile.

Ce tableau a 4 pieds 3 pouces de haut, sur 3 pieds de large. Il faisait partie de l'ancienne collection du roi.

Notice sur Jacques Stella.

Jacques Stella naquit à Lyon, en 1596, de parens qui exerçaient la peinture. Dès l'âge de neuf ans, époque à laquelle il perdit son père, il annonçait déja d'heureuses dispositions. A vingt ans, Stella partit pour l'Italie, où le grand-duc, Cosme de Médicis, employa ses talens, et les récompensa d'une manière généreuse. Après avoir passé sept années à Florence, Stella partit pour Rome, avec son frère nommé François, peintre comme lui, mais moins habile dans son art.

La fréquentation, l'amitié même du Poussin furent très-utiles à Jacques Stella, qui, autant par goût que par reconnaissance, chercha la manière de ce grand maître.

Stella revint en France en 1634. Il prit sa route par la Lombardie et par Venise, où il fit de nouvelles études qui lui furent très-utiles. A Milan, on voulut en vain le nommer directeur de l'académie de peinture; il voulait passer en Espagne, mais, retenu à Paris par les bienfaits du roi, il eut d'abord un logement au Louvre et une pension de mille francs. Il fut ensuite décoré de la croix de S. Michel, et nommé premier peintre du roi. Stella, dont la santé avait toujours été faible, succomba à une maladie de six mois, en 1657, à l'âge de 61 ans.

Les ouvrages de Stella offrent en général, comme celui-ci, de la grace, de l'élégance, de la correction; mais on n'y trouve point l'enthousiasme pittoresque et la vigueur de l'expression qui charment dans les productions des maîtres de l'art. Quoi qu'il en soit, Stella est regardé à juste titre comme l'un des bons peintres de notre école.



Guerchin pinx. Devilliers l'aîné Sculp.

Planche cinquante-sixième — Circé. Tableau de la galerie du Musée ; par le Guerchin.

Circé, selon la fable, était fille du Soleil et de la nymphe Persa, une des Océanides ; ou, suivant quelques auteurs, du Jour et de la Nuit. Elle fut célèbre par sa profonde science dans l'art des enchantemens. Ayant empoisonné son époux, le roi des Sarmates, ses sujets l'obligèrent à prendre la fuite. Elle se transporta, dans le char du Soleil, sur la côte d'Etrurie, qui prit alors le nom de Cap de Circé, et fixa sa résidence dans l'île d'Ea. Jalouse de Scylla, amante de Glaucus, Circé la changea en monstre. Elle métamorphosa Picus, roi d'Italie, en pivert, parce qu'il ne voulait pas répondre à sa passion, et quitter pour elle Canente, son épouse. Par le moyen d'un breuvage magique, elle fit prendre aux compagnons d'Ulysse la forme de divers animaux. Le prudent roi d'Ithaque évita les piéges que lui tendait Circé, parvint à s'en faire aimer, et obtint d'elle qu'elle rendît à ses compagnons la figure humaine. Elle eut de ce prince deux enfans, Agrius et Latinus. Les crimes attribués à Circé n'empêchèrent point les anciens de la placer au rang des dieux. Elle eut des temples en plusieurs endroits d'Italie.

Le Guerchin a représenté Circé occupée à une opération magique. Elle a sur sa tête une espèce de turban, surmonté d'une aigrette garnie de perles. Elle tient d'une main sa puissante baguette, et de l'autre un vase d'or. Un autre vase est près d'elle, sur une table, avec un livre (auquel le peintre a mal-à-propos donné la forme moderne), et où sont tracés des caractères mys-

térieux. On voit, dans le fond, un fragment de colonne' la mer, et un ciel chargé de nuages.

Ce tableau s'écarte en quelques parties de la manière habituelle du Guerchin. Le coloris en est moins noir que celui des autres tableaux de ce maître; mais il n'a point cet aspect mâle et fier qui les rend si recommandables. La tête de Circé, médiocre sous le rapport de la couleur, est sans expression, et paraît loucher. Les draperies ont des tons vifs qui forment un ensemble assez agréable. La robe bleue a des manches d'un blanc jaunâtre. L'espèce d'écharpe qui passe sur l'épaule droite est violette. Les accessoires sont plus soignés que les carnations.

Ce tableau, qui a 3 pieds 8 pouces de haut, et environ 3 pieds de large, vient de l'ancienne collection du roi.

La galerie de Florence possède une Sibylle du Guerchin, dont l'attitude et la coiffure sont les mêmes que celles de cette Circé. Les accessoires seuls sont différens et ont fait donner un autre nom à ce tableau qui est évidemment une répétition de celui du Muséum.



Seb. Delpiombo pinx.t Devilliers l'aîné Sculp.

Planche cinquante-septième. — Le Martyre de Sainte Agathe. Tableau de la galerie du Musée; par Sébastien del Piombo.

Sainte Agathe était Sicilienne. Palerme et Catane se disputent l'honneur de l'avoir vu naître. C'est dans la dernière de ces deux villes qu'elle souffrit le martyre, en 251, lors de la persécution suscitée contre les Chrétiens par l'empereur Décius.

Sainte Agathe était d'une naissance illustre et d'une rare beauté. Quintien, gouverneur de Sicile, en devint amoureux; mais n'ayant pu réussir à lui plaire, il la fit traduire devant son tribunal, et la condamna d'abord à passer quelque temps dans la maison d'une femme de mauvaise vie. La constance de la jeune chrétienne triompha de toutes les séductions. Alors Quintien lui fit souffrir de cruels tourmens, dont elle mourut lorsqu'on l'eut reconduite dans sa prison.

Entre autres supplices que Quintien imagina pour se venger de la Sainte, il lui fit tenailler le sein. C'est cet instant que le peintre a voulu représenter.

Sainte Agathe est nue jusqu'à la ceinture. Deux bourreaux commencent à lui faire éprouver le tourment ordonné par le gouverneur. Celui-ci, vu de profil, semble jouir des douleurs de sa victime. La Sainte tourne la tête vers lui, sans doute pour lui adresser ces paroles qu'on a conservées : Ne rougissez-vous pas de « me faire cette injure, vous que le sein de votre mère « a allaité. » Quelques personnes de la suite de Quintien paraissent compatir aux douleurs de la jeune martyre. On voit, au loin, dans le fond du tableau, l'inté-

rieur d'une espèce de forge, où l'on prépare, pour Sainte Agathe, de nouveaux tourmens.

Si l'on veut excuser le choix d'un sujet aussi repoussant, qui n'a peut-être pas dépendu de la volonté de l'artiste, on doit des éloges à Sébastien del Piombo, pour la manière énergique dont il l'a rendu. La tête de la Sainte exprime bien le reproche et l'indignation. La froide scélératesse, la vengeance sont empreintes dans les traits de Quintien. Le caractère ignoble et féroce des bourreaux a de la vérité. Le dessin des figures est digne d'un élève de Michel-Ange. Les formes de la Sainte sont un peu trop prononcées; c'est un défaut dans lequel l'école florentine est tombée, en voulant faire preuve de connaissances anatomiques.

Sébastien del Piombo est moins coloriste dans ce tableau que dans plusieurs autres. Les carnations manquent de finesse. Quintien a un vêtement jaune et une robe rouge doublée de bleu. Ces trois tons n'ont ensemble aucune harmonie. La draperie de Sainte Agathe est violette et presque blanche dans les clairs. Le rideau qui passe derrière sa tête est d'un vert foncé. Le bourreau, vu de profil, est habillé de bleu; l'autre a une veste brune. Les objets du fond avancent beaucoup trop, et sont peints avec quelque dureté.

Ce tableau, dont les figures vues à mi-corps sont de forte proportion, était placé à Florence, dans le palais Pitti.



J. Goujon inv. Eléonore Lingée Sc.

Planche cinquante-huitième. — Deux Figures allégoriques, de grande proportion; par J. Gougeon.

Ces deux figures, sculptées en demi-relief, sur une porte de l'intérieur de la cour du Louvre, sont exécutées en pierre. L'une d'elle tient un aviron et une palme autour de laquelle on voit une couronne et des lauriers; elle a près d'elle le globe de la France. L'autre a dans sa main un faisceau de flèches, symbole de l'union qui fait la force des états.

Jean Gougeon a mis, dans la pensée et dans l'exécution de ces deux charmantes figures, l'élégance et le grandiose qui le distinguent. M. Lenoir, administrateur du Musée des Monumens français, a placé des plâtres moulés sur ces bas-reliefs parmi les ouvrages dont il a décoré le monument de J. Gougeon.

Notice sur Sébastien del Piombo.

(Voyez l'article précédent).

Sébastien de Venise eut le nom de Sébastien *del Piombo*, lorsque le pape Clément VII lui donna la place de garde du sceau dans sa chancellerie.

Ce peintre naquit à Venise, en 1485. Il fut successivement élève de Jean Bellin et du Giorgion. Plusieurs de ses ouvrages furent attribués à ce dernier maître. Appelé à Rome par Augustin Ghisi, Sébastien peignit, dans le palais appelé *la Farnésine*, un Polyphème et plusieurs sujets mythologiques. Raphaël exécutait alors dans le même lieu, l'histoire de Psyché. Sébastien se déclara pour Michel-Ange, dans les différends qui s'élevèrent entre ce grand peintre et Raphaël. Michel-

Ange, reconnaissant, aida depuis ce temps Sébastien de ses conseils, et lui donna même le trait de plusieurs de ses tableaux.

Sébastien exécuta en concurrence de Raphaël un tableau de la Résurrection de Lazare (*). Quoique la composition et le trait lui en eussent été donnés par Michel-Ange, et qu'on en admirât la couleur, Raphaël ne fut point vaincu, car il exécuta le tableau de la *Transfiguration*, son chef-d'œuvre et celui de la peinture. Plusieurs ouvrages assez considérables, exécutés par Sébastien, lui acquirent une grande réputation.

Il avait toujours été très-lent à travailler. Lorsque l'emploi dont le pape le revêtit lui eut assuré une existence aisée, on eut beaucoup de peine à obtenir de lui quelques productions nouvelles. Il fit cependant à cette époque plusieurs portraits de personnages célèbres.

La bonne intelligence qui règnait entre Michel-Ange et Sébastien fut une fois troublée. Celui-ci persuada au pape que *le Jugement dernier*, que Michel-Ange se disposait à peindre, dans la chapelle Sixtine, devait être exécuté à l'huile, et donna ordre de préparer le mur pour ce genre de travail. Michel-Ange, irrité, fit tout abattre, en disant que la peinture à l'huile ne convenait qu'à des femmes ou à des paresseux comme Sébastien. Peu de temps après ce différend, Sébastien mourut à Rome, en 1547. Il avait alors 62 ans. On l'enterra dans l'église de la *Madonna del Popolo*.

(*) Ce tableau fut longtemps placé dans la cathédrale de Narbonne, et fit ensuite partie de la collection d'Orléans; il doit être maintenant en Angleterre.



Cristofano Allori pinx. Devilliers l'aîné Sculp

Planche cinquante-neuvième. — Judith tenant la tête d'Holopherne. Tableau de la galerie du Musée; par Cristofano Allori.

Ce sujet, trop connu pour qu'on le rapporte en détail, a très-souvent été traité en peinture. Judith tient d'une main la tête d'Holopherne, et de l'autre l'épée du guerrier dont elle s'est servie pour lui donner la mort. Sa suivante est près d'elle. On voit, au dessus de leurs têtes, un rideau vert. Le fond du tableau est brun.

Lanzi, auteur italien, rapporte une particularité curieuse au sujet de ce tableau, qui obtint une grande réputation aussitôt qu'il fut exposé en public, et dont les élèves de Cristofano Allori firent de nombreuses copies. La figure de Judith offre le portrait d'une maîtresse du peintre. La mère de cette femme est représentée sous les traits de la vieille, et Allori s'est pris lui-même pour modèle de la tête d'Holopherne, après avoir eu l'attention de laisser croître sa barbe pendant quelque temps.

Ce tableau offre plusieurs beautés. Si les figures n'ont pas la noblesse historique, elles sont bien peintes et d'une très-belle couleur. Les draperies ne sont pas heureusement jetées, mais elles ont de la richesse et de l'harmonie. La robe de Judith est jaune, rehaussée d'or, ses manches sont blanches. Son manteau bleu a une doublure rouge. Un linge blanc enveloppe la tête, et couvre la poitrine de la suivante. Le coussin, dont on aperçoit une partie, est vert et bordé d'une frange d'or. Tous ces accessoires sont traités avec soin, mais

la touche en est plus pesante que celle des carnations. Le clair-obscur est bien entendu, et ce tableau mérite sa réputation. Il vient du palais Pitti, de Florence. Les figures sont de grandeur naturelle.

Cristofano Allori naquit à Florence, en 1577, et il y mourut en 1621. Le peu de temps qu'il a vécu, la vie dissipée et le grand soin qu'il apportait à finir ses ouvrages, ne lui ont pas permis d'en laisser un grand nombre. Il ne suivit point la manière de son père Alexandre Allori. Son talent appartient à lui seul, et doit d'autant plus être estimé que ce peintre ne fit aucune étude d'après les grands maîtres. On regarde comme son chef-d'œuvre le tableau de *l'expiation du crime involontaire de S. Julien*. Cet ouvrage, qui ornait le palais Pitti, est maintenant au Muséum. La gravure en sera insérée dans cette collection.



Le Masson inv: Eléonore Lingée Sculp.t

Planche soixantième. — Flore. Statue ; par le Masson.

Les anciens ont donné le nom de Flore à plusieurs divinités. La plus ancienne de toutes présidait aux bleds. La seconde Flore était une nymphe des îles Fortunées, que les Grecs appelèrent aussi Chloris. Elle fut enlevée par Zéphyre qui lui donna l'empire des fleurs. Les Grecs, les Romains et les Sabins lui élevèrent des autels. La troisième Flore fut une courtisane qui nomma le peuple romain son héritier. Les *jeux Floraux* que, par reconnaissance, on institua en son honneur, sont fameux chez les anciens par la licence qui y présidait. Cette Flore eut un temple près le Capitole. Une quatrième Flore, maîtresse de Pompée, fut si célèbre par sa beauté, qu'on plaça sa statue dans le temple de Castor et Pollux.

Toutes ces divinités eurent des attributs communs. Elles tenaient des fleurs dans leurs mains ; et, sans être entièrement nues, elles étaient moins vêtues que plusieurs autres déesses. L'artiste moderne ne s'est point écarté de la tradition. Cette figure de Flore tient une couronne de fleurs dans une de ses mains. Son autre main soulève un coin de la draperie dont elle n'est qu'en partie couverte.

Cette statue, en marbre, de grandeur naturelle, peut être regardée comme l'ouvrage le plus capital de M. le Masson. L'auteur, connu par plusieurs autres productions estimées, s'est distingué dans celle-

si par la grâce et la correction des formes, le bon goût et la légèreté de la draperie, et par la pureté de l'exécution. Cette figure n'a point encore été exposée aux regards du public.



Rubens pinx. C. Normand Sculp

Planche soixante-unième. — Voyage de Marie de Médicis au Pont de Cé. Tableau de la galerie du Musée; par Rubens.

Sous la régence de Marie de Médicis, il se forma, au Pont de Cé (*), un rassemblement qui menaçait la France d'une guerre civile. La reine marcha vers la ville rebelle, avec un corps de troupes, et la réduisit en son pouvoir.

Pour représenter ce fait, Rubens a encore mêlé l'allégorie à l'histoire. Marie de Médicis est montée sur un cheval blanc : elle tient le bâton de commandement. Sa tête est couverte d'un casque orné d'aigrettes et de panaches. Près d'elle, on voit la Force accompagnée d'un lion. La Victoire plane dans les airs, et pose une couronne sur la tête de la reine, dont la Renommée publie les succès. Un aigle fond d'un vol rapide sur plusieurs oiseaux de proie qu'il met en fuite ; allusion par laquelle le peintre indique la défaite des révoltés. Cet événement est retracé dans le fond du tableau. On y voit les rebelles présentant aux chefs de l'armée royale, les clefs de leur ville.

Peu de compositions pittoresques ont un effet aussi brillant que celle-ci. Tout y est combiné pour faire ressortir avec avantage la figure de la reine. Cette princesse a l'air noble et riant. Sa robe de satin blanc

(*) Petite ville située sur le bord de la Loire. Elle faisait autrefois partie de la province d'Anjou, et est maintenant dans le département de Maine et Loire.

est parsemée de fleurs-de-lys d'or, et son manteau jaune est agité par le vent. Des pierreries couvrent son casque dont les panaches sont blancs et verts. Le cheval est savamment dessiné. Sa blancheur éclatante est relevée par les tons vigoureux de son harnois. La Force a une robe rouge, et une draperie d'un jaune foncé. Le vêtement de la Victoire est vert. La Renommée, dont l'attitude et les formes rappellent les Anges du *Jugement dernier* de Michel-Ange, a une robe couleur lie de vin. L'étendart attaché à sa trompette est blanc. Les figures, vues dans le lointain, sont indiquées avec esprit. Le paysage offre des teintes vraies, solides et bien dégradées. Les plantes qu'on voit sur le devant du tableau, sont étudiées avec soin, et touchées avec fermeté.



Corrège pinx. C. Normand Sc.

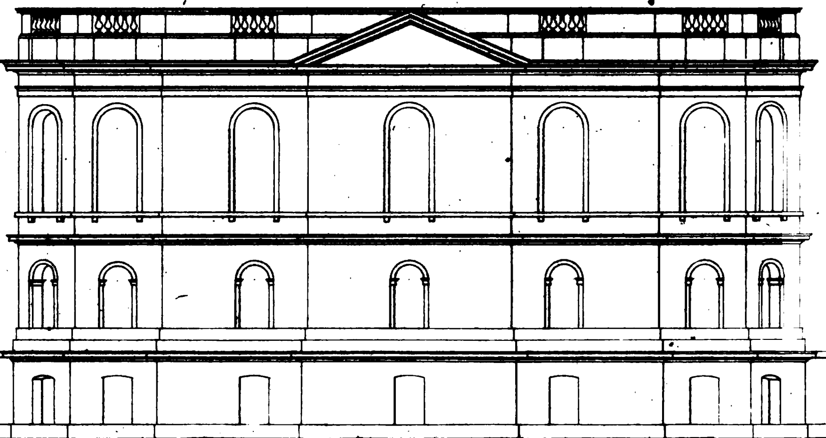
Planche soixante-deuxième. — Le Mariage de Sainte Catherine. Tableau de la galerie du Musée; par le Corrège.

Les auteurs qui ont écrit la Vie des Saints et des Martyrs avouent qu'ils n'ont pu rassembler que peu de notions sur Sainte Catherine. Selon l'opinion la plus générale, cette Sainte était d'une naissance illustre, et possédait de vastes connaissances. Son attachement au christianisme lui attira les persécutions de Maximin II, qui ordonna son supplice. Elle fut liée sur une machine composée de plusieurs roues, garnies de pointes aigues; mais les cordes s'étant brisées, on lui trancha la tête. Cet événement, dont l'époque est inconnue, dut se passer dans la ville d'Alexandrie.

Les tableaux qui représentent l'union de Sainte Catherine avec Jésus-Christ, n'ont pour fondement qu'une pieuse tradition. Dans celui dont on donne le trait, la Vierge assise tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. Sainte Catherine est près d'eux: on la reconnaît à un fragment de roue sur lequel elle appuye sa main, et à l'épée, instrument de son supplice. Jésus se prépare à lui donner l'anneau conjugal. Un Ange, tenant des flèches, considère attentivement cette scène mystique. Dans le fond, on aperçoit un paysage et plusieurs hommes qui paraissent sacrifier à une idole.

Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, était considéré comme un des plus capitaux de l'ancienne collection du roi. Il est de la meilleure manière du Corrège, d'une exécution large, moel-

leuse et qui rappelle le *faire* du beau tableau d'Antiope. La Vierge a beaucoup de grâce et des formes très-nobles, ainsi que la figure de l'Ange. Celles de Sainte Catherine et l'Enfant Jésus offrent quelques incorrections, avantageusement rachetées par la beauté du coloris, la belle entente du clair-obscur et le charme inexprimable du pinceau.



Perrault inv. C. Normand Sc.

Planche soixante-troisième. — Façade du côté du nord de l'Observatoire de Paris, bâti sur les dessins de Cl. Perrault.

L'Observatoire de Paris, monument qui atteste la grandeur de Louis XIV et son amour pour les sciences, fut érigé sur les dessins de Claude Perrault, en 1668. Il fut achevé en trois ans, et cependant sa construction est faite avec soin et avec un certain luxe d'*appareil* qui se remarque également au péristile du Louvre, bâti par le même architecte.

L'échelle de ce bâtiment est grande, et son aspect imposant; la simplicité de son ordonnance et des membres d'architecture qui en forment les détails; les dimensions élevées de ses murs et de ses ouvertures, tout annonce un monument public du premier ordre, dans une superficie de terrein néanmoins assez resserrée.

Une plate-forme couvre tout cet édifice, et permet d'y contempler à découvert la voûte immense du ciel dans toute son étendue et jusqu'à l'horizon. Six pièces de formes différentes composent la distribution intérieure, et ont leurs ouvertures exposées aux différens points du ciel. Cependant, il faut le dire, aucun édifice ne peut être moins propre à sa destination. Soit que la manière de faire les observations astronomiques et les instrumens qui y servent, ayent changé depuis Jean-Dominique Cassini; soit que ce grand astronome et l'architecte Perrault se soient mal concertés à cet égard, il a fallu construire en dehors et attenant ce bâtiment colossal, ainsi que sur sa plate-forme, des petits cabinets maussades et informes, pour y placer les quarts de cercle et les lunettes, destinés aux observations journalières et habituelles des savans astronomes de nos

jours. Tout ce faste extérieur de bâtiment ne contenait pas un petit local commode où l'on pût faire tranquillement et sûrement une série d'observations; ce n'est que depuis quelques années qu'on a rendu cet intérieur habitable, et que les étrangers cessent de montrer leur étonnement, en visitant le plus grand observatoire de l'Europe, où naguères ils ne trouvaient pas un seul cabinet d'observation et un seul instrument en état. On avait fait à ce bâtiment des réparations considérables avant la révolution. La protection accordée par le gouvernement aux sciences et aux arts utiles, a fait depuis cesser cet état de dénuement; plusieurs salles ont été terminées et pourvues des instrumens nécessaires; on achève en ce moment de monter le télescope, dont le pied mobile pourra rivaliser avec celui de Herschell. Une plate-forme solidement établie au-devant du bâtiment, du côté du midi, permettra d'y faire mouvoir cet instrument à volonté; et l'utile se trouvera du moins réuni à la majesté des formes extérieures dans ce grand établissement. Une nouvelle communication, établie entre le palais du Sénat conservateur (autrefois le Luxembourg) et cet observatoire, à travers le terrein des Chartreux, en font encore un point de décoration plus intéressant pour ce quartier. La correspondance de ces deux monumens appellera l'attention du voyageur, et le conduira de l'un à l'autre, par des rues larges et de vastes promenades où l'œil enchanté se reportera tour-à-tour sur les formes du paysage, sur la magnificence de ces deux édifices, et sur le dôme du Panthéon dont l'architecture surmonte et domine toute cette partie de la ville.

L. G.



E. Le Sueur pinx.   C. Normand Sculp.

*Planche soixante-quatrième. — L'Amour, réprimandé par sa mère, se réfugie dans les bras de Cérès. Tableau d'*Eustache le Sueur.

Cette agréable composition appartient en entier à le Sueur : il n'existe, dans la Mythologie, aucun trait semblable. La principale figure est Vénus, assise sur les nuages. La sévérité de son aspect n'altère point la douceur de ses traits ; car le Sueur a toujours observé ce grand principe des anciens, de ne jamais sacrifier à une expression exagérée la beauté des formes. La déesse étend le bras, et son doigt levé menace le jeune Amour. Celui-ci s'est échappé de son berceau. Il s'élance vers Cérès, qui le reçoit dans ses bras, et semble, en dirigeant sur Vénus un regard doux et suppliant, lui demander de l'indulgence. Les épis qui couronnent Cérès servent à la caractériser, aussi bien que les grains et les fruits qu'on voit près d'elle. Le Sueur a rempli d'une manière ingénieuse l'espace vide qui se trouve au milieu du tableau. Il y a placé une nymphe qui appuye sa tête sur une de ses mains, et lève les yeux vers le ciel. Elle médite sur le danger de protéger l'Amour. C'est à peu près la même intention que celle de la figure de Diane, dans le tableau où Vénus présente son fils à la cour céleste (*); mais ici l'expression est encore plus déterminée.

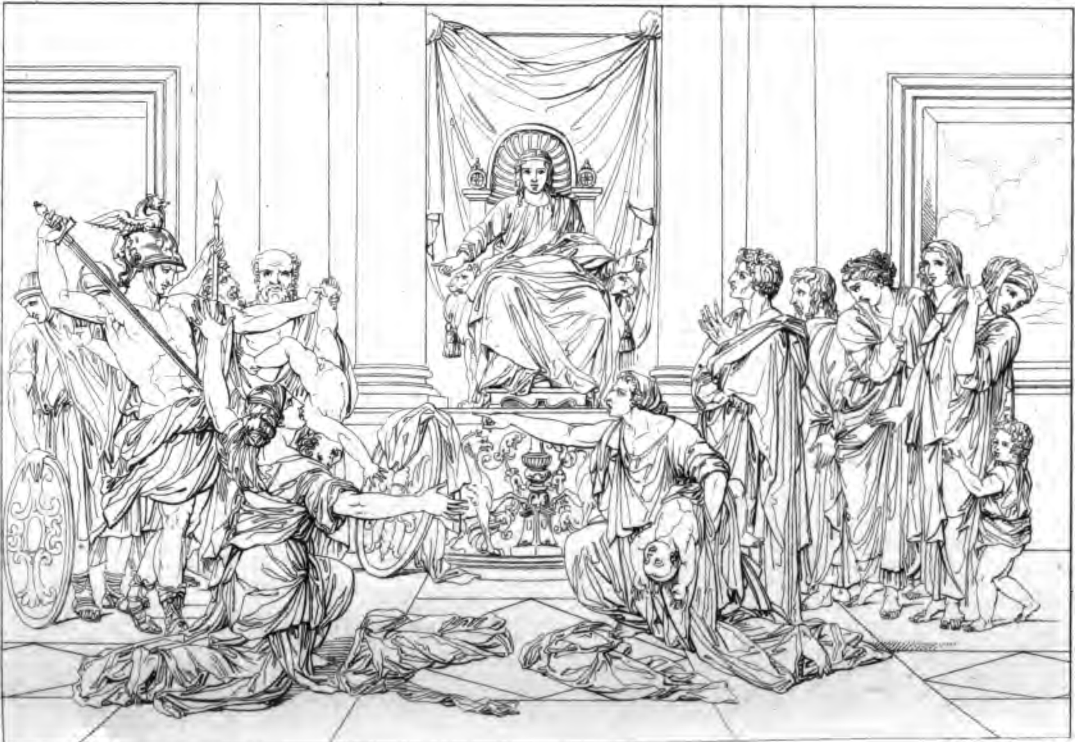
Quoique ce tableau, comme on l'a dit, soit tout entier d'imagination, un proverbe des anciens aura pu en

(*) Voyez la gravure de ce tableau, pl. 33, p. 73 de ce volume.

donner à le Sueur la première idée.« L'Amour, disaient-« ils, languit sans Bacchus et Cérès. » L'artiste a joint à cette pensée la colère de Vénus qui donne du mouvement à sa composition.

On retrouve ici les beautés qui rendent les ouvrages de le Sueur si précieux ; la simplicité de l'ordonnance, des expressions fines et vraies, un dessin élégant et correct, de beaux airs de tête, et un excellent goût dans les ajustemens.

Ce tableau, dont les figures ont environ trois pieds de proportion, faisait partie de la galerie du président Lambert.



Poussin pinx.

C. Normand Sculp.

Planche soixante-cinquième. — Le Jugement de Salomon. Tableau de la galerie du Musée ; par le Poussin. *Figures d'environ 2 pieds de proportion.*

On a rapporté, d'après la Bible, le fait historique représenté dans ce tableau, lorsqu'on a donné la gravure d'un bas-relief de M. Lemot, pl. 54, page 115 du cinquième volume des Annales.

Parmi tous les tableaux où le Jugement de Salomon est retracé, on distinguera toujours la noble et expressive composition du Poussin. Salomon est sur son trône ; il est encore à cette époque de sa vie où il reçut de Dieu le don de la sagesse. Il ordonne à un de ses soldats de partager en deux le corps de l'enfant réclamé par les femmes ; mais en même temps ses yeux sont fixés sur elles, pour connaître laquelle est la véritable mère. Celle-ci étend les bras, elle paraît s'écrier ; ses traits, ses mouvemens annoncent sa douleur. Il est impossible de mieux rendre, que ne l'a fait le Poussin, la joie féroce empreinte sur le visage livide de la mauvaise mère, et qui paraît dans son geste impératif. Des Israélites, étonnés d'un arrêt en apparence si inhumain, examinent attentivement le roi ; tandis que deux femmes, dont l'une est mère, ne peuvent cacher l'horreur et la pitié que cette scène leur inspire. Un des soldats partage leurs sentimens, et détourne la tête.

Les figures de ce tableau sont parfaitement dessinées. C'est peut-être une licence que d'avoir représenté à moitié nu le soldat qui s'apprête à frapper. Cette figure ressemble plutôt à un guerrier grec qu'à

un garde du roi d'Israël. Les draperies sont ajustées avec ce goût noble et sévère que Poussin avait puisé dans l'étude de l'antique. Il est fâcheux que la couleur de ce tableau ne réponde pas aux beautés qu'il offre, sous le rapport de l'ordonnance, du dessin, et de l'expression. Les tons des draperies n'ont aucune harmonie entre eux, et les teintes des carnations manquent de vérité; mais si le Poussin laisse à desirer quelque chose dans certaines parties de l'art, il n'en est pas moins digne d'être mis à la tête de l'école française et au rang des plus grands maîtres.



Rubens pinx *C. Normand Sc.*

Planche soixante-sixième. — Portrait de Marie de Médicis. Tableau de la galerie du Luxembourg; par Rubens.

Marie de Médicis est représentée, dans ce portrait, sous la forme de Bellone ou de Pallas; car les attributs que Rubens lui a donnés peuvent convenir également à l'une ou à l'autre de ces divinités. La reine est debout. Elle a sur sa tête un casque d'une grande richesse, surmonté de panaches blancs. De la main droite, elle tient une petite Victoire en or; idée empruntée aux artistes anciens. Son sceptre est dans sa main gauche. Sa robe, qui laisse à découvert une partie de son sein, est bleue et parsemée de fleurs-de-lys d'or. Deux génies ailés placent sur la tête de la princesse une couronne de laurier. A ses pieds, on voit un drapeau, des hallebardes, un canon et des armes de toute espèce. Le fond est un ciel vigoureux sur lequel se détache la figure principale.

Rubens paraît avoir donné à ce tableau un soin particulier. Les carnations sont de la plus grande délicatesse. Les draperies, les armes et jusqu'aux moindres accessoires ont une force de relief et une fermeté d'exécution qui donnent à l'ensemble l'aspect le plus imposant.



André del Sarto pinx. Eleonore Lingée Sculp.t

Planche soixante-septième. — Sainte Famille. Tableau de la galerie du Musée; par André del Sarte.

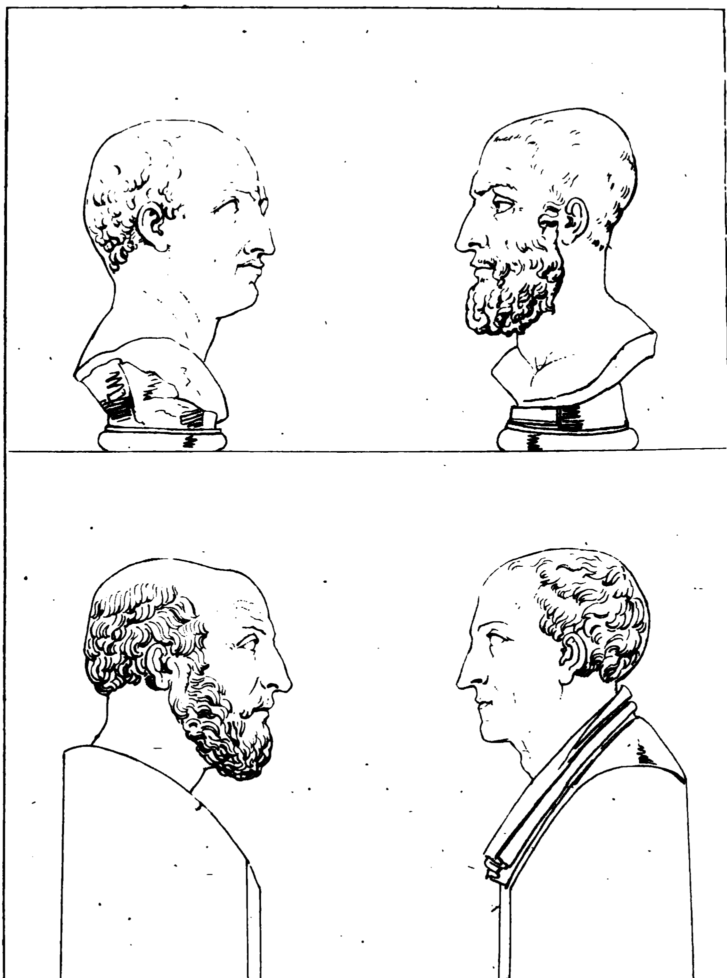
La Vierge, assise à terre, tient l'Enfant Jésus qui s'appuye sur elle, et détourne la tête pour regarder S. Jean Baptiste. Le Saint précurseur est dans les bras de Sainte Elisabeth, sa mère, et élève une de ses mains vers le ciel. Deux Anges sont près de la Vierge. Le fond du tableau est brun.

Cette composition, d'un sujet souvent traité, offre un ensemble agréable et pittoresque. Les têtes ont un grand caractère; mais il est assez singulier que le peintre leur ait donné à toutes un air de tristesse, plus ou moins fortement exprimé. Le dessin est d'un grand goût, quoiqu'on puisse y reprendre quelques incorrections. Les carnations ont de la finesse, mais les teintes en sont un peu trop uniformes. La coiffure de la Vierge est bleue; sa robe rouge laisse voir, près de la main droite, la manche jaune du vêtement de dessous. Sainte Elisabeth a une draperie blanche qui lui enveloppe la tête, et descend sur ses épaules. Selon la coutume des peintres de son temps, André del Sarte a employé de l'or pur pour les auréoles et la bordure des habillemens. Les figures de ce tableau sont de grandeur naturelle.

Notice sur André del Sarte.

Cet artiste naquit à Florence, en 1448. Son nom *del Sarte* lui vint de la profession de tailleur que son père exerçait. Pietre Cosimo, peintre alors renommé,

lui donna des leçons; mais André ne tarda pas à le surpasser. La grande réputation de Raphaël et de Michel-Ange engagea André del Sarte à faire le voyage de Rome, pour y voir les ouvrages de ces maîtres célèbres. Il joignit à l'étude assidue qu'il en fit, celle des statues antiques, et se forma ainsi une manière grande et savante. Il fut appelé en France par le roi François I.er. Ce prince le récompensa magnifiquement de plusieurs ouvrages qu'il fit à sa cour, et lui confia une somme considérable pour acheter, en Italie, des antiques et des tableaux; mais, aussitôt qu'André fut de retour à Florence, il ne pensa plus qu'à y dépenser l'argent qu'il avait gagné en France, et même celui qu'il n'avait en ses mains que comme un dépôt. Le roi de France fut justement irrité de cette infidélité: il consentit cependant à ne pas punir André del Sarte, mais il ne voulut plus le voir. Privé, par sa faute, d'un moyen assuré d'établir sa fortune, cet artiste fut contraint de se fixer à Florence. La peste étant survenue dans cette ville, il y succomba en 1530, à l'âge de 42 ans, dans une misère profonde et abandonné de sa femme et de ses amis. Il fut enterré dans l'église de l'Annonciade, où l'on voit son portrait. Les tableaux de ce peintre sont recherchés, et tiennent une place honorable dans les principales collections de l'Europe; mais c'est surtout à Florence qu'on peut prendre une juste idée de ses talens. Les belles fresques qu'il y a exécutées, le font regarder avec raison comme un des chefs de l'école florentine.



Eléonore Lingée Sculp

Planche soixante-huitième. — Gordien, Papien, Hippocrate et Q. Hortensius. Quatre Bustes antiques, en marbre blanc, et de grandeur naturelle, de la galerie du Musée.

On a donné au premier de ces bustes le nom de l'empereur Marc-Antoine Gordien d'Afrique, le père, d'après la ressemblance qu'il offre avec les médailles de ce prince. Le travail de cette tête est assez bon, quoiqu'elle ait été exécutée à une époque où les arts avaient beaucoup perdu de leur ancienne splendeur.

Le buste ayant de la barbe, et qui est placé en regard de celui-ci, représente l'empereur Papien, dont on ne connaît pas d'autres portraits en marbre. Cette particularité rend l'ouvrage très-précieux. Il ne l'est pas moins par sa belle exécution. On le voyait autrefois dans la galerie du château de Richelieu.

La troisième tête (placée dans la gravure au dessous de celle de Gordien) offre les traits d'Hippocrate. Il ressemble parfaitement aux bustes ou médailles qui représentent le père de la médecine. Cette tête, placée sur une longue gaine, est une de celles qu'on connaît sous le nom d'*Hermès*. Elle était placée à Rome, dans la *Villa Albani*.

Le quatrième buste est aussi un Hermès : on pense qu'il offre le portrait de Q. Hortensius qui, jusqu'à l'époque où Cicéron parut, fut regardé comme le premier des orateurs romains. Cette antique est en marbre pentélique, et vient de la *Villa Albani*.



Robert Lefebvre pinx. Devilliers l'ainé Sc.

Planche soixante-neuvième. — Portrait en pied de S. M. l'Empereur NAPOLÉON; *par* Robert Lefebvre.

Ce portrait, accordé par S. M. à la ville de Gand, fut demandé, au commencement de l'an 12, à l'artiste, par M. Denon, directeur général du Musée central des arts. C'est pour cette raison qu'il est peint avec le costume de premier consul.

L'Empereur est représenté debout ; de la main droite, il semble désigner un des papiers dont la table est couverte. Le fond représente l'intérieur d'un appartement.

L'habit est de velours ponceau, brodé en or ; la veste et le pantalon sont de velours blanc, également enrichis de broderies. Le tapis est vert, avec une frange en or ; le fauteuil de forme antique et doré. Le fond du tableau est d'un seul ton vague, et assez sombre.

L'artiste, qui s'est acquis dans le genre du portrait une réputation distinguée, a exécuté celui-ci avec un soin particulier. On y remarque surtout une exacte ressemblance, la vigueur du coloris, un effet brillant et harmonieux.

Ce tableau n'a pas encore été exposé aux yeux du public ; il le sera sans doute au salon qui doit ouvrir le premier complémentaire an 12.

Quatre autres peintres, MM. Greuze, Meynier, Gros et madame Benoît ont été également chargés par M. Denon d'exécuter le portrait de S. M. l'Empereur, pour être donné à différentes villes.



Poussin pinx. Devilliers jeune sc.

Planche soixante-dixième. — La Mort d'Eurydice. Tableau de la galerie du Musée; par le Poussin.

Assis près d'un fleuve paisible, Orphée chante en s'accompagnant de sa lyre. Deux jeunes femmes et un jeune homme l'écoutent avec attention. Cette dernière figure cache à Orphée la vue de son épouse qu'un serpent vient de blesser mortellement. Elle tombe, et le panier de fleurs qu'elle tenait à sa main vient de lui échapper. Un peu plus loin est un pêcheur. Dans le fond, on aperçoit des hommes qui se baignent, et d'autres qui traînent un vaisseau.

Les figures de ce tableau ont environ huit pouces de proportion. Dans une si petite dimension, le Poussin a su leur donner beaucoup de noblesse et de caractère. La tête d'Orphée est pleine d'expression. L'attention, la joie, sont parfaitement rendues sur la physionomie des deux femmes et du jeune homme. La douleur est peinte dans tous les traits d'Eurydice. Les figures du fond sont touchées avec un sentiment qui annonce le grand artiste.

Sous le rapport de l'exécution, le paysage est parfait. Il ne faut cependant pas dissimuler une objection qui tient aux convenances. Les édifices du fond n'ont aucun rapport avec la Thrace, pays sauvage où Orphée faisait entendre ses chants. Ils rappellent des temps plus modernes, puisque ces fabriques sont la copie, presque sans aucun changement, du Château Saint-Ange, du pont qni porte le même nom, et de la partie de Rome moderne où ces monumens

sont situés. Si l'on excuse cette faute contre le *costume*, on ne peut qu'admirer ce tableau, digne d'un maître qui n'a point eu de rival, pour le talent de traiter le paysage *historique*, et de l'orner d'épisodes intéressans.



Caffieri inv. Elémore Lingée Sc.

Planche soixante-onzième. — Pierre Corneille. Statue en marbre ; par Caffiéri.

Pierre Corneille naquit à Rouen, en 1606, de Pierre Corneille, maître des eaux et forêts. On le destinait au barreau, mais il abandonna bientôt l'étude des lois, pour s'adonner entièrement à la poésie. Une aventure personnelle lui fournit le sujet de sa première comédie, intitulée : *Mélite.* Cette pièce fut suivie de plusieurs autres, qui, malgré leurs défauts, furent applaudies à une époque où la scène française sortait à peine de la barbarie. *Médée* annonça ce que devait être Corneille. *Le Cid* parut ensuite : cette tragédie excita la jalousie du cardinal de Richelieu et l'admiration de l'Europe. Après ce premier chef-d'œuvre, Corneille produisit successivement ces ouvrages immortels, l'honneur du théâtre français et de l'esprit humain : *les Horaces, Cinna, Polyeucte, Pompée, Rodogune, Héraclius.* De misérables farces étaient en possession de la scène comique ; Corneille ouvrit, dans *le Menteur* et dans *la Suite du Menteur*, les routes de la bonne comédie. Plusieurs opéra, composés pour les fêtes de la cour, prouvèrent la flexibilité du génie de Corneille ; de sorte qu'il a la gloire unique d'avoir en quelque sorte créé dans son pays tous les genres dramatiques, et qu'il a ouvert la carrière théâtrale, non-seulement à Racine, à Voltaire, à Crébillon, mais encore à Molière, à Regnard et à Quinault. Les ouvrages de sa vieillesse ne sont pas dignes de ceux qu'il composa dans la force de l'âge ; mais *Othon, Sertorius,* et même plusieurs passages de ses moindres productions sont en-

core dignes du *grand* Corneille. C'est le nom que ses contemporains lui décernèrent, et celui sous lequel il est connu de la postérité. L'Académie française, lors de sa formation, s'honora de le compter parmi ses membres. Son ame fière et indépendante ne lui permit pas de songer à sa fortune, mais il vécut heureux, parce que ses desirs furent modérés, et que, malgré les clameurs des envieux, ses contemporains surent apprécier son génie.

Dans cette statue, de grandeur naturelle, Corneille est représenté composant *Héraclius*. Les titres de ses principales tragédies sont inscrits sur les volumes qu'on aperçoit à ses pieds. Le costume est exact, et la figure a dans son ensemble une noble simplicité. Elle est placée dans la salle de l'Institut. Le modèle en plâtre se voit au Musée des Monumens français.

ue
el
rs
s



Schidone pinx. Devilliers l'ainé sc.

Planche soixante-douzième. — Le Christ porté au tombeau. Tableau de la galerie du Musée; par le Schidone (*).

Le corps du Christ est soutenu par un vieillard et par un jeune homme à genoux, qui ne peut être que S. Jean. On voit près d'eux Joseph d'Arimathie. La scène se passe au fond d'une grotte, et n'est éclairée que par la lueur du flambeau que tient un Ange.

Ce tableau, peint sur bois, n'a qu'un pied un pouce de haut, sur dix pouces de large. La composition en est simple et touchante; le coloris d'une grande force et d'une grande vérité. La belle entente du clair-obscur ajoute à l'effet de l'ensemble. Les figures ne sont pas correctement dessinées, ni d'un goût pur; mais elles ont du sentiment et de l'expression. Les tons des draperies sont très-harmonieux et d'un bon choix. Le linceuil blanc forme avec les teintes livides des carnations du Christ, une large masse de lumière. Le vieillard, qui tient ce linceuil, a une tunique jaune sur laquelle est un manteau violet. Le vêtement de S. Jean est rouge. L'Ange a une draperie bleue; ses ailes sont d'une couleur violette qui s'unit avec le fond, ainsi que le turban vert de Joseph d'Arimathie.

(*) Voyez, pl. 54, p. 67 du deuxième volume des Annales, la notice sur ce peintre, dont les tableaux sont très-rares et très-recherchés.

FIN DU SIXIÈME VOLUME.



Q

N11544710





